WORLD THEATRE

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

VOLUME VII - No 2

THEATRE ARCHITECTURE

UNIVERSITY OF
LIBRARY
AUG
CHICAGO

DIFFUSION

ALLEMAGNE
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER, Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles.
La Rose des Vents, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.

DANEMARK
Ejnar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N. Y.

FINLANDE
Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki.

FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER, 51, rue des Archives, Paris III.

INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.

JAPON
Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.

LIBAN
Librairie Universelle, Avenue des Français, Beyrouth.

NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.

ROYAUME-UNI
Max Reinhardt Ltd., 10, Earlam Street, London W.C. 2.

SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER

ROYAL BUILDING, 55, rue Royale, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 18.51.08

Diffusion pour la France et l'Union française :

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Countries		*Abon.4 nos*	*Le num.*
Allemagne	DM.	15.—	4.—
Australie	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
États-Unis	$	3.50	1.—
France	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni	Sh.	25/-	6/6
Suède	S.Kr.	18.50	5.—
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

ARGENTINA. – D. Edmundo Guibourg Casa del Teatro, Santa Fe 1243, Buenos Aires.
AUSTRALIA. – Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O., Sydney.
BELGIQUE. – M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.
BRASIL. – p/a I.B.E.C.C. Palacio Itamaraty, Rio de Janeiro.
ČESKOSLOVENSKO. – Prof. Mirko Ocadlik, Valdstejnske nam. 3, Prague 1.
CHILE. – M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.
COLOMBIA. – M. Enrique Buenaventura, Apartado Aereo 162, Cali.
CUBA. – M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.
DANMARK. – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.
DEUTSCHLAND. – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfürstendamm 72, Berlin-Halensee.
ECUADOR. – Mme Marija Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 322 avenue Mariano Aguilera, Quito.
ESPANA. – D. José Munoz Fontan, Consejo Superior del Teatro, Ministerio de Informacion y Turismo, Madrid.
FRANCE. – M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IX^{e}.
HELLAS. – M. Basile Logothetidis, 5 place Karytsi, Athènes.
HELVETIA. – M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.
ICELAND. – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.
INDIA. – Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, 2, Canning Lane, New Delhi.
ISRAEL. – M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel Aviv.
ITALIA. – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Roma.
JAPAN. – Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-Ku, Tokyo.
JUGOSLAVIJA. – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.
MAGYARORSZAG. – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt. 71, Budapest 1.
MEXICO. – M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Depart. de Teatro, Mexico D.F.
NEDERLAND. – Jhr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.
NORGE. – M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.
ÖSTERREICH. – Prof. Wilhelm Schmidt, M. Theresienstrasse 11, Vienne IX.
PARAGUAY. – M. Federico B. Cooper, calle Azara 484, Asuncion.
POLSKA. – Teatr Narodowy, pl. Teatralny, Sekretariat Direkcji, Varsovie.
SOUTH AFRICA. – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 261, Rissik Street, Sunnyside, Pretoria.
SUOMI. – M. Arvî Kivimaa, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.
SVERIGE. – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.
TURKIYE. – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.
UNITED KINGDOM. – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.
URUGUAY. – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Colonia 1595, Montevideo.
U.S.A. – Mr. Clarence Derwent, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SUMMER-ETE 1958. « WORLD THEATRE » is published four times a year by ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York. Subscription $ 3.50; $ 1.00 a copy. Entered as second class

SUMMER-ÉTÉ 1958 VOLUME VII, 2

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

✶

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1957-1959
Milan Bogdanovic

✶

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

✶

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*

VICE PRESIDENTS - VICE-PRÉSIDENTS
Rosamond Gilder *(U.S.A.-États-Unis)*, Arvi Kivimaa *(Finland-Finlande)*

MEMBERS - MEMBRES
Emile Dufour *(Chili)*, Membre à désigner *(France)*,
Armand Salacrou *(France)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Kamaladevi Chattopadhyay *(India-Inde)*,
Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*, Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*,
Bogdan Korzeniewsky *(Poland-Pologne)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*,
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

✶

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
JEAN DARCANTE
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVI[e])

✶

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
ROYAL BUILDING, 55, RUE ROYALE, BRUXELLES

THEATRE ARCHITECTURE
SUMMARY

THE COVER : Teatro La Fenice. Venezia. P : Giacomelli.

Editorial, by René Hainaux 83

THE THEATRE FAÇADE, ENTRANCES AND AUDITORIUM 85

Raymond Cogniat

comments on the replies of

André Barsacq, André Boll, Fritz Bornemann, Basile Cassandras, Edward C. Cole, August Defresne, Max Fritzsche, Roger Furse, Victor Glasstone, Hainer Hill, Jan Kosinski, K.L. Macartney, Hans Matell, Jo Mielziner, James Hull Miller, R.C. Morpeth, Otto Niedermoser, Donald Oenslager, E. Brian O'Rorke, Erwin Piscator, W.Ph. Pos, Hans Schalla, Heikki-Kaija Siren, Andrzej Strachocki, Zenobiusz Strzelecki, Szymon Syrkus, Miss E.M. Tildesley, Mme Alkis Thrylos (Hélène Ourani), Walther Unruh, Wim Vesseur, André Villiers, Gerhard Weber, Donald Wolfit.

The Educational Theatre and its Architecture, by Willard F. Bellman 108

LOW-COST BUILDINGS

1. *Proposals Made by the Directors of the French Dramatic Centres* 113
2. *An Application* 116
   Architecte : Maurice Blanc
3. *Two Suggestions* 119
   Architect : Jacques Bosson
4. *Two Suggestions and an Application* 125
   Architect : Alain Bourbonnais
5. *Do It Yourself Style*, by Thomas A. Schroth 129

WORLD REVIEWS 136

Austria, France, Germany, India, Rumania, United Kingdom, United States

ARCHITECTURE THÉÂTRALE
SOMMAIRE

EN COUVERTURE : Le Théâtre de La Fenice. Venise. P : Giacomelli.

Editorial, par René Hainaux 83

L'ASPECT EXTÉRIEUR DU THÉATRE, LES ACCÈS ET LA SALLE 85

Raymond Cogniat

commente les réponses de

André Barsacq, André Boll, Fritz Bornemann, Basile Cassandras, Edward C. Cole, August Defresne, Max Fritzsche, Roger Furse, Victor Glasstone, Hainer Hill, Jan Kosinski, K.L. Macartney, Hans Matell, Jo Mielziner, James Hull Miller, R.C. Morpeth, Otto Niedermoser, Donald Oenslager, E. Brian O'Rorke, Erwin Piscator, W.Ph. Pos, Hans Schalla, Heikki-Kaija Siren, Andrzej Strachocki, Zenobiusz Strzelecki, Szymon Syrkus, Miss E.M. Tildesley, Mme Alkis Thrylos (Hélène Ourani), Walther Unruh, Wim Vesseur, André Villiers, Gerhard Weber, Donald Wolfit.

Le théâtre d'enseignement et son architecture, par Willard F. Bellman 108

SALLES A BON MARCHÉ

1. *Principes de base énoncés par les Centres dramatique français* 113
2. *Une réalisation* 116
   Architecte : Maurice Blanc
3. *Deux projets* 119
   Architecte : Jacques Bosson
4. *Deux projets et une réalisation* 125
   Architecte : Alain Bourbonnais
5. *Quand les acteurs se font constructeurs*, par Thomas A. Schroth 129

CHRONIQUES DU MONDE 136

Allemagne, Autriche, États-Unis, France, Inde, Roumanie, Royaume-Uni

COLLABORATORS ✱ CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'I.I.T.*

ARGENTINA : J.O.PONFERRADA; AUSTRALIA : Allan ASHBOLT; BELGIQUE : Jean FRANCIS - Jan GROOTAERS; BRAZIL : Isaac GONDIM Filho; CESKOSLOVENSKO : Jan KOPECKI; CHILE : Emile H. DUFOUR; CHINA : A.C. SCOTT; CUBA; DANMARK : Svend FRIDBERG; DEUTSCHLAND : Ingvelde MÜLLER; ECUADOR; ESPANA; FRANCE : Paul-Louis MIGNON; HELLAS : St. SPILIOTOPOULOS; HELVETIA : Paul WEHRLI; ICELAND; INDIA : G.S. KHOSLA; ISRAEL : Haïm GAMZU; ITALIA : G. GIANCOLA; JUGOSLAVIJA : Mladja VESELINOVIC; MAGYAR : Ferenc HONT; MEXICO : Celestino GOROSTIZA; NEDERLAND : Françoise M. BRUIJN; NEW ZEALAND; NIPPON : Kihachi KITAMURA; NORGE : C.F. ENGELSTAD; ÖSTERREICH : H. KINDERMAN; PARAGUAY; POLSKA : Henryk SZLETYNSKI; SOUTH AFRICA : Léonard SCHACH; SUOMI : Toini HAVU; SVERIGE : Dan LIPSCHÜTZ; TÜRKIJE : Muhsin ERTUGRUL; UNITED KINGDOM : Kenneth RAE - J.C. TREWIN; UNITED STATES of AMERICA : Rosamond GILDER - Ruth R. MAYLEAS; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO.

Non-members of the I.T.I. — *Non membres de l'I.I.T.*

BOLGARIA : Cristo MUTATOFF; CANADA : Guy BEAULNE; PERU : Bernardo ROCA-REY; ROMANIA : AGERPRESS; S.S.S.R. : SOVINFORMBURO.

EDITORIAL

THIS issue begins with an extensive inquiry into the way in which theatre architecture should be conceived in order to attract the public. Between the moment when one decides to go to the theatre and the moment when the curtain rises a series of psychological barriers are crossed, of a kind which helps to put the spectator as much as possible in the right frame of mind. Can the theatre architect contribute to this? Most theatre people agree that he can without, however, being unanimous on the means to be employed. Nevertheless, from the diverse opinions received, certain constants emerged, one is tempted to say : certain principles.

*

In the next article, Willard F. Bellmann deals with the way in which architects of American universities plan their auditoriums for the comfort of the spectator-critic and the student-spectator.

*

So far, the cost has not come into the question. It is not however only the capitals and cultural centres which need theatres. One can even say that now, in many countries, it is in the provinces and the small towns that one needs to build theatres. Only too often does it happen that those responsible for these buildings blame a limited budget to justify lame solutions which handicap performances unduely. It is to make a stand against this misconception that we present a series of examples under the title " low-cost theatres ".

*

First we give the proposals recently put forward by the Directors of the French

NOTRE numéro débute par une vaste enquête sur la manière dont l'architecture théâtrale doit être conçue pour favoriser la mobilisation du public. Entre le moment où l'on décide de se rendre au théâtre et le moment où le rideau se lève, il y a une série de paliers psychologiques qui sont de nature à disposer plus ou moins favorablement le spectateur en puissance. Les architectes y peuvent-ils quelque chose? La plupart des gens de théâtre l'affirment, sans être pour autant unanimes sur les moyens à mettre en œuvre. Pourtant, de la diversité des avis recueillis, ressortent finalement certaines constantes, on serait tenté de dire : certains principes.

L'illustration de ce grand article inflige aux sceptiques un démenti : visiblement, aux subtiles recherches d'effet des théâtres anciens, les architectes contemporains répondent par une invention qui, loin d'être arbitraire, épouse les données essentielles du problème.

Dans l'article suivant, Willard F. Bellmann traite de la façon dont les architectes des universités américaines aménagent leurs salles en vue du confort des spectateurs-critiques et des spectateurs-étudiants.

Jusqu'ici, les prix de revient ne sont pas entrés en ligne de compte. Mais il n'y a pas que les capitales et les centres culturels qui aient besoin de théâtres. On peut même avancer que présentement dans nombre de pays, c'est en province, dans les petites villes, qu'il importe le plus de construire des théâtres ou de les aménager. Et trop fréquemment il arrive que les responsables de ces constructions ou de ces aménagements invoquent la pauvreté de leur budget pour justifier des solutions boiteuses, qui handicapent malencontreusement les spectacles. C'est pour lutter contre ce vice de conception que nous présentons une série d'exemples sous le titre de « salles à bon marché ».

On y trouvera d'abord les propositions énoncées récemment par les directeurs des

Dramatic Centres. These touring companies encounter difficulties during their travels which are certainly identical with those of similar companies in other countries. The building principles they uphold—without containing anything really new—are clear, simple and straightforward and, because of this, advantageous to all concerned.

What, on the contrary, is rather new and even surprising, is the general tendency shown by some schemes submitted by three French architects. Working on their own, independently of each other, they all three seem to have been activated by an identical and overwhelming urge to get away from the canons of the Italian theatre. Their proposals even seem to be influenced by experiments in the " theatre-in-the-round ". This tendency does not seem to be restricted to France either: the new theatre at Stratford, Canada; the Little Theatre in Mannheim; the Visby project in Sweden, all break with tradition, and what is really significant is the fact that this no longer seems at all revolutionary.

★

Our issue ends with an article by Thomas A. Schroth describing, with a simplicity which we found inspiring, the way in which a company of amateurs chose the most economical solution—by building their theatre with their own hands.

Centres Dramatiques français. Ces compagnies itinérantes rencontrent dans leurs déplacements des difficultés qui sont certainement identiques à celles des troupes de tournées dans d'autres pays. Les principes de construction qu'elles défendent — sans avoir rien de franchement neuf — sont nets, simples et clairs, et à ce titre profitables à tous.

Ce qui est assez neuf, par contre, et même surprenant, c'est l'orientation générale des projets soumis par trois architectes français. Travaillant chacun de leur côté, et indépendamment l'un de l'autre, tous trois sont mus par un identique et impérieux désir d'échapper aux canons du théâtre à l'italienne. Bien plus, leurs projets semblent sérieusement influencés par les expériences de « théâtre en rond ». Tendance qui ne s'arrête vraisemblablement pas à la France : le nouveau théâtre de Stratford - Canada, le petit théâtre de Mannheim, le projet de Visby en Suède — cités ailleurs — rompent semblablement avec la tradition. Et — ce qui est vraiment significatif — tout ceci ne paraît même plus révolutionnaire...

Enfin notre numéro se termine par un article de Thomas A. Schroth décrivant, avec une simplicité qui nous a paru exaltante, la façon dont une compagnie d'amateurs a choisi la solution la plus économique... en bâtissant de ses mains son théâtre.

For the Publications Committee *Pour le Comité des Publications*

RENÉ HAINAUX

Editor — Rédacteur en chef

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C : costumes. Ch : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

THE THEATRE FAÇADE ENTRANCES AND AUDITORIUM

L'ASPECT EXTÉRIEUR DU THÉATRE LES ACCÈS ET LA SALLE

Raymond COGNIAT

THREE years ago in Vol. IV, No 3, of "World Theatre" devoted to theatre architecture, readers were able to find the results of an enquiry held throughout the world into the question of the relation of stage to auditorium. Most of the debate was centred around the choice with which the modern architect is undoubtedly faced—between the picture-frame stage and the open stage. In other words, between maintaining or doing away with the proscenium arch.

From that moment, however, a completely different problem has held our attention : the problem which is dealt with here by Mr. Raymond Cogniat, author of several books on stage design and of a notable Essai d'Esthétique théâtrale *(Masques, Paris, 1947).*

This problem is that of the style which a theatre should be given in its external appearance, public entrances and passages leading to the auditorium and in the auditorium itself as seen with the curtain down.

In this article, Mr. Cogniat gathers up and compares the results of an enquiry undertaken by the French Centre of the I.T.I. on this subject some months ago.

VOICI trois ans, dans le vol. IV, nº 3 de « Théâtre dans le Monde », consacré à l'architecture théâtrale, nos lecteurs ont trouvé les résultats d'une enquête menée partout à travers le monde sur le problème des rapports entre la scène et la salle. Le gros du débat s'était concentré alors sur le choix auquel est immanquablement confronté l'architecte contemporain — entre la scène-boîte à l'italienne et la scène dite « ouverte », en d'autres termes entre la maintenance d'un cadre de scène visible et son escamotage.

Dès cet instant, néanmoins, un tout autre problème retenait notre attention. Celui que traite aujourd'hui M. Raymond Cogniat, auteur de plusieurs ouvrages sur la décoration théâtrale et d'un remarquable Essai d'Esthétique théâtrale *(Masques, Paris, 1947).*

Ce problème, c'est celui du style à donner au bâtiment théâtral, dans son aspect extérieur, dans les voies d'accès intérieures qu'il offre au public et dans la salle elle-même vue à rideau fermé.

En fait, l'article de M. Cogniat rassemble et confronte les résultats d'une enquête que le Centre Français de l'I.I.T. avait entreprise, sur ce sujet, il y a quelques mois.

The following personalities were good enough to reply to the enquiry :

Les personnalités suivantes ont bien voulu répondre à notre enquête :

André Barsacq : director-producer (France) — directeur-metteur en scène (France)

André Boll : stage designer (France) — décorateur (France)

Fritz Bornemann : architect of the West Berlin Municipal Opera House (Germany)
architecte du nouvel Opéra Municipal de Berlin-Ouest (Allemagne)

Basile Cassandras : architect (Greece) — architecte (Grèce)

Edward C. Cole : professor, Yale School of Drama (United States)
professeur au Département d'Art Dramatique de l'Université de Yale (États-Unis)

August Defresne : playwright-producer (Netherlands) — auteur dramatique-metteur en scène (Pays-Bas)

Max Fritzsche : stage designer (Germany) — décorateur (Allemagne)

Roger Furse : stage designer (Great Britain) — décorateur (Grande-Bretagne)

Victor Glasstone : architect (Great Britain) — architecte (Grande-Bretagne)

Hainer Hill : stage designer, East Berlin State Opera House (Germany)
décorateur en chef de l'Opéra d'État de Berlin-Est (Allemagne)

Jan Kosinski : stage designer (Poland) — décorateur (Pologne)

K.L. Macartney : member of the Drama Committee of the Australian Elizabethan Theatre Trust (Australia)
membre du Comité directeur du Théâtre Élisabéthain d'Australie (Australie)

Hans Matell : architect (Sweden) — architecte (Suède)

Jo Mielziner : stage designer (United States) — décorateur (États-Unis)

James Hull Miller : professor, Shreveport Centenary College (United States)
professeur au Centenary College de Shreveport (États-Unis)

R.C. Morpeth : secretary, New Zealand Drama Council (New Zealand)
secrétaire du New Zealand Drama Council (Nouvelle-Zélande)

Otto Niedermoser : architect (Austria) — architecte (Autriche)

Donald Oenslager : stage designer (United States) — décorateur (États-Unis)

E. Brian O'Rorke : architect (Great Britain) — architecte (Grande-Bretagne)

Erwin Piscator : producer (Germany) — metteur en scène (Allemagne)

W.Ph. Pos : director, Academy of Dramatic Art, Amsterdam (Netherlands)
directeur de l'Académie d'Art Dramatique d'Amsterdam (Pays-Bas)

Hans Schalla : director of the Bochum Theatre (Germany) — directeur du Théâtre de Bochum (Allemagne)

Heikki & Kaija Siren : architects of the Little Theatre of the Finland National Theatre (Finland)
architectes, constructeurs de la Petite Scène du Théâtre National Finlandais (Finlande)

Andrzej Strachocki : architect (Poland) — architecte (Pologne)

Zenobiusz Strzelecki : stage designer (Poland) — décorateur (Pologne)

Szymon Syrkus : architect (Poland) — architecte (Pologne)

Miss E.M. Tildesley : member of the Australian Unesco Committee for Drama (Australia)
membre du comité australien de l'Unesco pour le Théâtre (Australie)

Mrs Alkis Thrylos (Hélène Ourani) : drama critic (Greece) — critique dramatique (Grèce)

Walther Unruh : theatre engineer-technician (Germany) — ingénieur-technicien de théâtre (Allemagne)

Wim Vesseur : stage designer (Netherlands) — décorateur (Pays-Bas)

André Villiers : producer (France) — metteur en scène (France)

Gerhard Weber : architect (Germany) — architecte (Allemagne)

Donald Wolfit : actor (Great Britain) — acteur (Grande-Bretagne)

AS the French Centre stated in its introduction to this inquiry, to build a theatre raises right from the start a question of a psychological and even a social order. Should the theatrical performance be given in an exceptional place where the public go as if to a ceremony in order to be exalted and taken out of themselves and outside the bounds of everyday life? Or should it be rather the prolongation of daily life and regarded as a familiar activity.

This brings us to the first question put to our correspondents which refers to a general principle :

Should a theatre, by its architecture, be an exceptional place, or should it be, on the contrary, present itself as a mere prolongation of daily life?

In spite of our recommendations, several of our correspondents went beyond the limits set in order to deal, for example, with the relationship between architecture and type of performance or even with a completely different subject. Restricted as we are by space, we cannot consider these replies today although many were of great interest, particularly that of Mr. Szymon Syrkus and a large part of the reply sent by Mr. Zenobiusz Strzelecki, who gave the dramatist's point of view with a great deal of originality and thus enlarged the debate beyond our present possibilities. Miss E.M. Tildesley and Professor K.L. Macartney also pointed out that : " Far more important is what is going on, on the stage ".

There we agree, but the subject we wish to discuss today is the building itself; for a theatre is also a place which receives the public and, under certain well-defined conditions, reacts upon it. One must not think of this rôle as being subsidiary; one could, without being too paradoxical, demonstrate that the architectural structure of the building has profound consequences on the dramaturgy, on the kind of plays which are presented there. The Ancient Theatre, exposed on three sides, in the open air, with

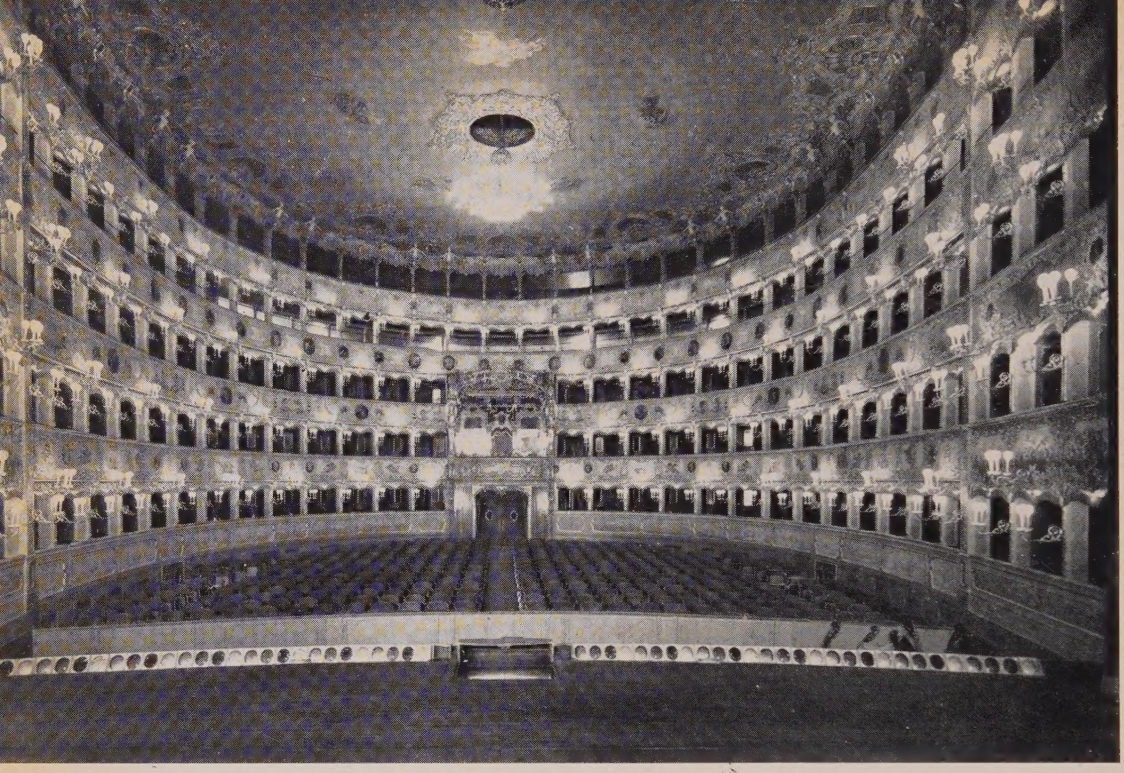
COMME le faisait remarquer le Centre Français dans son introduction à cette enquête, bâtir un théâtre pose, dès le départ, une question d'ordre psychologique et même social. En effet, l'œuvre théâtrale doit-elle se jouer dans un lieu d'exception où le public se rend comme à une cérémonie, en vue d'y connaître une exaltation, une expansion de soi-même, qui le place hors des limites de la vie quotidienne? Ou bien la fiction doit-elle être le prolongement de sa vie quotidienne et s'inscrire normalement dans les activités familières?

Ceci conduit à la première question qui fut posée à nos correspondants et qui s'en tient à un principe général :

Le théâtre doit-il être conçu comme un lieu d'exception et le laisser prévoir par son architecture? ou apparaître comme un prolongement de la vie quotidienne ?

Malgré nos recommandations, plusieurs de nos correspondants sont sortis du cadre proposé, pour traiter par exemple des rapports entre l'architecte et l'œuvre, ou même d'un tout autre thème. Limités par la place, nous ne pouvons aujourd'hui tenir compte de ces réponses malgré le grand intérêt de certaines d'entre elles, notamment celle de M. Szymon Syrkus et une grande partie de celle de M. Zenobiusz Strzelecki, qui apporte avec beaucoup d'originalité le point de vue de l'auteur et élargit ainsi le débat au delà de nos présentes possibilités. Miss E.M. Tildesley et le professeur K.L. Macartney insistent eux aussi sur le fait que « le plus important, c'est ce qui se passe sur la scène ».

Nous n'en doutons pas, mais ce dont nous voulons parler aujourd'hui, c'est du monument lui-même; car un théâtre est aussi un lieu qui accueille le public et, dans certaines conditions bien déterminées, agit sur celui-ci. Il ne faut pas croire ce rôle accessoire; on pourrait sans paradoxe excessif démontrer que la structure architecturale du bâtiment a des conséquences profondes sur la dramaturgie, sur la nature des œuvres qui y sont représentées. Le Théâtre Antique, ouvert, en plein air, avec ses spectateurs disposés en hémicycle, appelle d'autres formes verbales,



THE SUBTLE USE OF EFFECT... *RECHERCHE SUBTILE DE L'EFFET...*

Teatro La Fenice. Venezia (Italia). P : Giacomelli.

the audience arranged in a semicircle, calls for verbal forms, action and pace different from that required by the twentieth century theatre with its box-like stage, proscenium arch, stage equipment and great variety of lighting resources. Hans Matell states quite clearly the distinction between the two formulae when he writes : " Roman celebrities used to occupy the orchestra as we occupy the stalls. The play divided— there was at the same time the action of the performers and that of the audience. In the anonymous obscurity of the cinema, even the social festivity of the interval disappears. The unity of stage and pit is destroyed spiritually and visually. "

There is therefore good reason to study the relation of architecture to public, to determine what the function of the building should be and what means should be used to prepare the public for the play they are going to see. We cannot hope to define any

d'autres fonctions, d'autres rythmes de jeu que le théâtre du XX^e^ siècle, dans son espace clos, avec son cadre de scène, sa machinerie, ses ressources d'éclairage infiniment variées. Hans Matell précise très clairement l'opposition des formules quand il écrit : « Les célébrités romaines se mirent à occuper l'orchestre comme parterre. Le spectacle se divisa; il y eut en même temps celui de la scène et celui du parterre... Dans l'obscurité anonyme du cinéma disparaît même la festivité sociale de l'entr'acte. L'unité de la scène et du parterre est brisée spirituellement et visuellement. »

Il y a donc lieu d'étudier le rapport de l'architecture et du public, de déterminer quelle peut être la fonction du bâtiment et quels sont les moyens pour accorder le dit public au spectacle qu'il vient voir. Nous n'espérons pas définir une doctrine commune, mais plus modestement énumérer les différentes nécessités de cette action.

MAKING THE BEST USE OF THE SITE... *UTILISATION DU SITE...*

Red Rocks Amphitheatre. Colorado (U.S.A.). Architect : Burnham Hoyt.
P : Hedrich - Blessing.

common doctrine but, more modestly, to enumerate the different demands which are created.

Mrs. Alkis Thrylos, in particular, thought this inquiry important for the replies that might be expected and Mr. André Villiers warned us against answers which were too brief for such complicated problems raised and which called for, above all else, a precise definition of what was meant by the word " theatre ".

Similarly, many of our correspondents wished first to draw some distinction between the different kinds of theatre, between the straight theatre and opera and light comedy or *théâtre de boulevard.* This is summed up by Mr. Zenobiusz Strzelecki in the words " theatre temple " and " theatre restaurant ". Mr. Jan Kosinski writes : " There will always be small theatres and large ones. The small theatre is the theatre of the spoken word...it rarely occupies a special building

Mme Alkis Thrylos particulièrement trouve cette enquête importante pour les réponses qu'elle doit susciter et M. André Villiers nous met en garde contre les réponses trop sommaires aux problèmes complexes que nous soulevons et qui nécessiteraient, avant toute chose, une définition précise de ce que l'on met dans le mot « théâtre ».

Dans le même état d'esprit, plusieurs de nos correspondants ont d'abord voulu faire une distinction entre les différents théâtres, entre le théâtre littéraire ou lyrique et le théâtre de boulevard, formules que M. Zenobiusz Strzelecki résume par les mots théâtre-temple et théâtre-restaurant. « Il y aura toujours, dit M. Jan Kosinski, des petits théâtres et des grands. Le petit théâtre, c'est le théâtre de la parole... Il occupe rarement des édifices spéciaux et ne s'annonce à l'extérieur que par son entrée... Le grand théâtre, au contraire, doit manifester sa fonction par son extérieur. Il sert les grandes

and only annouces itself outside by the entrance ..the large theatre, on the contrary, must display its function by its exterior. It is used for big productions... ". In the opinion of Mr. Brian O'Rorke too, the answer is different according to whether one is presenting grand opera or intimate drama and Mr. André Villiers points out that : " Dramatic performances always imply ceremony, but there are many kinds of dramatic ceremony... "

This distinction does not appear necessary to Mr. André Boll : " Did they not perform ", he writes, " the coarse comedies of Aristophanes and the tragedies of Euripides against the same grandiose architecture? Did they not perform *farces* in front of the cathedral which acted as a setting for the Passion play? " It is certain that, whatever the nature of the performance given, the theatre as a social event consists of a certain number of data and requirements which are common to all kinds of performance.

The theatre is made up of conventions which, apart from customs, must create conditions of exceptional receptivity in the playgoer, lead him into an unaccustomed place and require from him an emptiness of mind as well as an attention which favorably predisposes him towards the play he is going to see and hear. One may well consider that this state of affairs is not new and it has been solved in various ways for centuries and that there are sufficient exemplary successes to make the question today unnecessary. Precisely because of these successes, it is possible to distinguish the main lines of the problem and to determine them in order to plan a theatre of the future which would allow both for today's need for new ideas and the requirements which are common to all ages. Mr. Jan Kosinski concludes from this : " Because the contemporary theatre is often found in old premises, this does not mean that we must build new theatres on the same lines as the old. " Mr. Brian O'Rorke holds a similar opinion : " Most of the older generation expect a theatre to look very much like a theatre has looked for the past two or three hundred years—that is—a Classic or Remises en scène... » Selon M. Brian O'Rorke aussi, les solutions seront différentes selon qu'il s'agit de représenter un grand opéra ou un drame intime, ce qui fait dire à M. André Villiers : « La représentation dramatique suppose toujours un cérémonial, mais il y a bien des sortes de cérémonies dramatiques... »

Cette distinction n'apparaît pas nécessaire à M. André Boll : « Ne jouait-on pas, dit-il, les grosses farces d'Aristophane et les tragédies d'Euripide dans les mêmes architectures grandioses? Ne jouait-on pas les soties devant la cathédrale qui servait de cadre à la Passion? ». Il est certain que, quelle que soit la nature des œuvres représentées, le théâtre, en tant que manifestation sociale, comporte un certain nombre de données et d'exigences communes à tous les genres.

La vie théâtrale est faite de conventions qui, en marge des habitudes, doivent créer chez le spectateur des conditions de réceptivité exceptionnelles, l'introduire dans un lieu inhabituel et lui demander une vacuité d'esprit en même temps qu'une attention qui le prédisposent favorablement à suivre le spectacle qu'il vient voir et entendre. Certes il est permis de penser que cet état de fait n'est pas nouveau, que depuis des siècles, il a été résolu de différentes façons et qu'il y a assez de réussites exemplaires pour rendre la question aujourd'hui inutile. En raison même de ces réussites, il est possible de dégager les grandes lignes du problème, de les préciser pour élaborer un théâtre de l'avenir tenant compte à la fois des besoins de renouvellement de notre temps et des exigences communes à toutes les époques. M. Jan Kosinski en conclut : « du fait que le théâtre contemporain occupe souvent des salles anciennes il ne résulte pas qu'on doive construire de nouveaux théâtres à la mode des anciens ». L'opinion de M. Brian O'Rorke est de même nature : « La plupart des aînés désirent qu'un théâtre ressemble à ce que les théâtres ont été dans les deux ou trois derniers siècles, c'est-à-dire une construction classique ou renaissance avec, en général, un porche à colonnades. Les aînés ont tendance à ne pas se sentir à leur aise dans un bâtiment moderne. Il faut se souvenir que la jeune génération

naissance building usually with a columned portico. The older generation tends to feel un comfortable and not at home in a " modern " building. It must be remembered that the younger generation is becoming increasingly used to present architectural trends so that a building which will upset and even annoy one member of the audience possibly an older member, may at the same time give a completely satisfying atmosphere to another. "

This desire for something new also admits the existence of constants, and this was clearly understood by all our correspondents. These rules, by their permanent character, apply more to the " theatre-temple " than to the *théâtre du boulevard*. The latter quickly finds the rules which govern it, the passing fashions to which it must bow, the often arbitrary conditions of site to which it must submit in order to comply with the needs of the moment. The theatre-temple on the contrary, although it cannot ignore the material conditions of space, place and time, is more dependent in its choice of essential elements because it reckons upon a longer life, a permanence of human needs and also because the public comes specially to see it, while the *théâtre du boulevard* is more subject to its public. It is therefore the theatre-temple we must discuss, with the understanding that the majority of these rules are applicable to the *théâtre du boulevard* but with less strongly marked differences.

It was almost unanimously agreed that the theatre constitutes or ought to constitute, an exceptional moment in daily life which tends to take man out of the ordinary run of things and carry him off into a world of make-believe. This, in particular, is the opinion of Donald Wolfit, Hans Schalla, Andrzej Strachocki, August Defresne, Roger Furse, Jo Mielziner, Victor Glasstone, Walther Unruh, Gerhard Weber, Edward C. Cole, W.Ph. Pos, Heikki and Kaija Siren. Mr. André Boll sums up this point of view as follows: " The theatre is a festive place for a feast of the mind...One should put on one's best clothes; to go there in working or sports clothes is an affront to the dignity of the place and of the art which is celebrated

devient, de plus en plus, habituée aux tendances modernes de l'architecture, de sorte qu'une construction qui dérange et même importune un spectateur — d'un certain âge sans doute — peut en même temps en satisfaire entièrement un autre. »

Ce désir de renouvellement des formes n'exclut pas l'existence de constantes et tous nos correspondants l'ont bien compris. Par leur caractère permanent, ces règles s'appliquent plus au théâtre-temple qu'au théâtre de boulevard. Le théâtre de boulevard trouve très vite les règles qui le régissent, les modes provisoires auxquelles il doit obéir, les conditions souvent arbitraires de lieu auxquelles il doit se soumettre pour répondre aux nécessités du moment. Le théâtre-temple au contraire, s'il ne peut ignorer lui aussi les conditions matérielles d'espace, de lieu et de temps, reste plus indépendant dans le choix de ses éléments essentiels parce qu'il compte avec une durée plus grande, une permanence de besoins humains et aussi parce que le public se déplace spécialement pour lui, vient à lui tandis que le théâtre de boulevard est plus soumis à son public. En fait, c'est donc du théâtre-temple que nous aurons à parler, étant entendu que la plupart de ces règles sont aussi applicables, mais avec des nuances moins rigoureuses, au théâtre de boulevard.

*

L'accord est presque unanime pour juger que le théâtre constitue ou devrait constituer dans la vie quotidienne, un moment exceptionnel qui tend à sortir l'homme de ses habitudes et à l'entraîner dans un monde fictif. Tel est notamment l'avis de MM. Donald Wolfit, Hans Schalla, Andrzej Strachocki, August Defresne, Roger Furse, Jo Mielziner, Victor Glasstone, Walther Unruh, Gerhard Weber, Edward C. Cole, W.Ph. Pos, Heikki et Kaija Siren. M. André Boll résume ce point de vue : « Le théâtre est un lieu de fête, de fête de l'esprit... On doit y mettre ses plus beaux habits; y aller en tenue de travail ou de sport est une atteinte à la

ANOTHER WAY OF USING THE SITE...

AUTRE UTILISATION DU SITE...

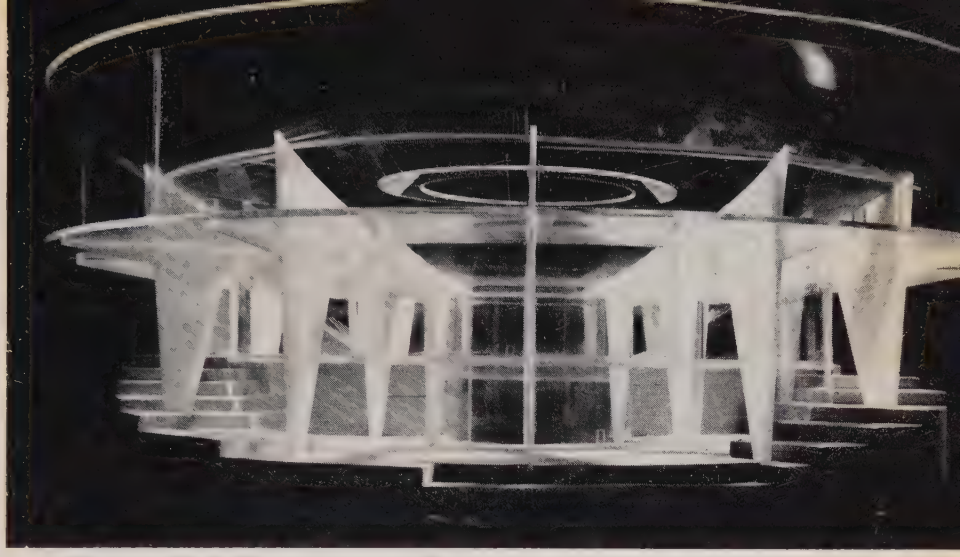
The Shakespeare Memorial Theatre. Stratford-upon-Avon (Great Britain). Architect : Elizabeth Scott. P : Streuli.

there. " In contrast, Mr. R.C. Morpeth states : " ...It should not be an exceptional place but rather one which is accepted as a prolongation of daily life. "

In fact, is it not the function of any artistic creation to be both profoundly impregnated with all that is human, to make itself accepted as easily as possible and at the same time to take a man out of his usual way of life to enable him to attain the maximum of which he is capable and which he sometimes does not suspect? But by the very fact that it pursues this aim for the benefit of a gathering of people, the performance is like a Mass, that is a communion and, like music, is more closely related than any other artistic manifestation to a religious rite and this calls for the existence of a temple for its celebration. Born of the church, the theatre, whatever its form, still bears the mark of its origin.

dignité des lieux et de l'art qu'on y célèbre. » Au contraire, pour M. R.C. Morpeth : « ...il ne doit pas être un lieu d'exception, mais plutôt une prolongation de la vie quotidienne. »

En fait, n'est-ce pas la fonction de toute création artistique d'être à la fois profondément imprégnée d'humain, de se faire accepter le plus facilement possible et cependant d'entraîner l'homme au delà de ses habitudes pour lui faire atteindre le maximum dont il est capable et que parfois il ne soupçonne pas? Or, par le fait qu'il poursuit ce but au profit d'une collectivité, le spectacle est comme une messe, c'est-à-dire une communion et, comme la musique, s'apparente, plus étroitement qu'aucune autre manifestation artistique, à un acte religieux qui appelle l'existence d'un temple pour la célébration. Né dans l'église, le théâtre, quelle que soit sa forme, conserve la trace de son origine.



A THEATRE SHOULD BE AN EXCEPTIONAL PLACE...

Scheme for a theatre-in-the-round seating 700 people for the mediaeval town of Visby (Sweden). From the circular foyer a view of the sea is obtained above the encircling wall.

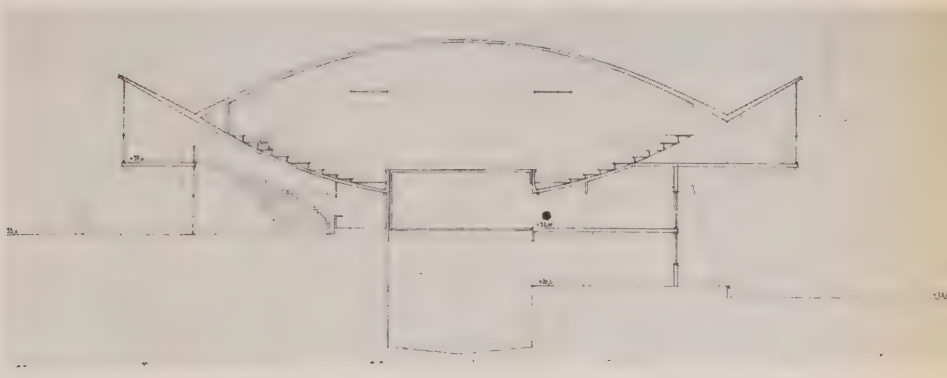
Architect : Hans Matell.

LE THÉATRE DOIT APPARAITRE COMME UN LIEU D'EXCEPTION...

Projet de théâtre en rond de 700 places pour la ville médiévale de Visby (Suède). Foyer circulaire d'où la vue s'élance, par delà le mur d'enceinte, vers la mer.

Architecte : Hans Matell.

P : Lennart Olson.



The farthest seat will be 42 feet from the centre of the stage. Diameter of stage : approximately 28 feet. Stairs at the edge of the stage provide access for the actors and lead down to the dressing rooms, electrician's control room etc.

Du centre de la scène au spectateur le plus éloigné : 13 mètres. Diamètre de la scène : 8,50 m. En bordure de la scène, un escalier sert d'accès aux acteurs et descend aux dessous : loges, cabine de l'électricien, etc.

2

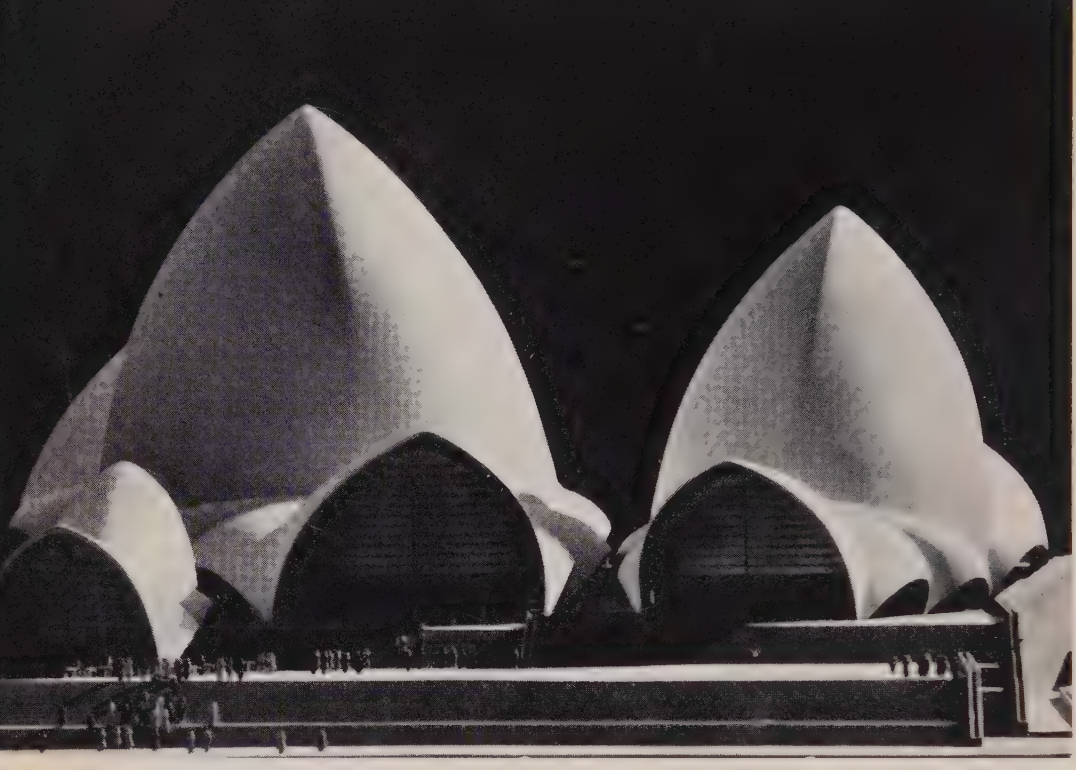
Should a theatre indicate immediately from the outside its particular character or assume the impersonality of a public building fit for any use?

The principle raised above leaves no doubt about the exceptional character which

2

Un théâtre doit-il affirmer dès l'extérieur son caractère particulier? — ou tendre à l'impersonnalité d'un bâtiment public à usage indéterminé?

Le principe antérieurement posé ne laisse pas de doute quant au caractère exceptionnel



Design for the Sydney Opera House (Australia).

Two halls : one seating 1200 and the other 3000 people. White tiled shell vaults resembling the sails of a yacht span the sloped halls. The promenades, foyers and bars have wide harbour views.

From a huge open piazza, two grand stairways sweep up under curving golden shells to the doors and front row seats of the two halls.
Architect : Joern Utzon.

Projet pour le nouvel Opéra de Sydney (Australie).

Deux salles : l'une de 1200, l'autre de 3000 places. Le bâtiment doit être construit à l'extrémité d'une presqu'île, Bennelong Point. De plus en plus inclinées vers l'arrière, des coques architecturales, très légères et dorées, rappellent les voiles des yachts. Les dégagements, foyers et bars ont vue sur le port.

Au départ de l'esplanade, deux volées d'escaliers monumentales montent vers les deux salles et le restaurant.
Architecte : Joern Utzon.

the building should have. Mr. Erwin Piscator considers that the interior must be arranged in a way which will allow works of all styles to be given but that the outside must be frankly modern and avoid motifs and emblems belonging to another century. In every case, the theatre should be recognisable from any other kind of building by its style and its inviting façade. Mr. Hainer Hill upholds this when he writes : " It should not, as far as possible, be incorporated in a line of façades unless it is a *théâtre du boulevard* ". Mr. Jan Kosinski also states : " ...The large theatre should be a separate building, intended as a town planning feature. It must obviously show its function by its exterior. " Although Mr. Brian O'Ror-

que doit avoir le bâtiment. M. Erwin Piscator estime que l'intérieur doit en être aménagé de manière à permettre la présentation d'œuvres de tous styles, mais que l'extérieur doit être résolument moderne et renoncer aux motifs et emblèmes d'un autre siècle. En tous cas, le théâtre se distinguera de tout autre lieu par son style, par la nature de son accueil. M. Hainer Hill en est partisan : « Il ne doit pas être encastré dans une rangée de façades, à l'exception du théâtre de boulevard », et aussi M. Jan Kosinski : « Le grand théâtre, c'est un bâtiment libre, destiné à être un accent urbanistique. Il est évident qu'il doit manifester sa fonction par son extérieur. » Si M. Brian O'Rorke, citant l'exemple du Radio City de New York,

ke, quoting the example of Radio City in New York, points out that even a very large theatre can be incorporated into a building without external evidence, he does not offer this as a satisfactory solution but merely to prove that sometimes it is necessary to adapt the theatre to special circumstances which link this theatre to the case mentioned by Mr. Hainer Hill for the *théâtre du boulevard.*

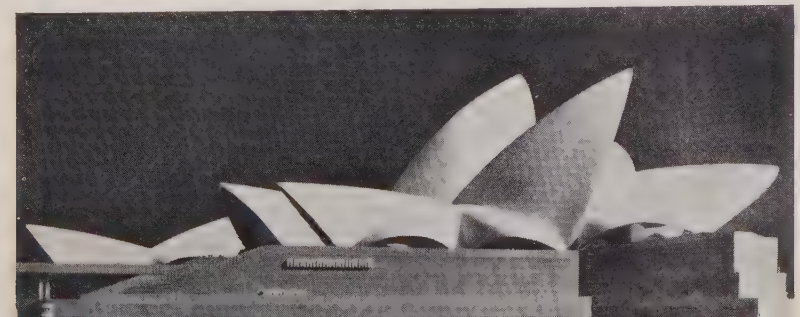
Mr. André Barsacq's opinion is categorical: " The theatre must not be confounded with a public building or bank. " This is also the opinion of Mr. Victor Glasstone, Mr. W. Ph. Pos and also of Mr. André Villiers who states : " Nothing is better than architecture which, purely by its functional demands, reveals its purpose. This is true for the theatre as for anything else. " He does however make certain reservations : " It is right that the exterior of the Opera House should already prepare the spectator, upon his approach, for the opulence, pageantry, magic transposition and special social pleasures attached to this event. But there are social pleasures which are not *de luxe* and ostentatious, or in which certain social groups are not inclined to take part ceremonially. "

The majority of our correspondents therefore agree that it is admissible and even logical that a cinema, on a main thoroughfare, should be like a shop window in the midst of other shop windows, perhaps a little larger, a little brighter, but which like them attracts the attention of the passerby and holds him with the promise of a simple pleasure. Mr Wim Vesseur puts this very clearly : " Rarely does one go to an opera or a ballet as one enters a cinema, by chance from the street. The façade of a picture theatre is like a big signboard, whose sole aim is to attract passersby. In this respect, the musical show and the variety performance are closely

signale que même un grand théâtre peut être incorporé dans un bâtiment sans signe extérieur, il ne donne pas cette solution comme satisfaisante, mais simplement pour prouver la nécessité de s'adapter parfois à des circonstances particulières qui apparentent cette salle au cas prévu par M. Hainer Hill pour le théâtre de boulevard.

L'opinion de M. André Barsacq est catégorique : « Le théâtre, dit-il, ne doit pas être confondu avec l'aspect d'un immeuble ou ou d'une banque. » Telle est l'opinion de MM. Victor Glasstone, W.Ph. Pos et aussi celle de M. André Villiers qui précise : « Rien n'est plus heureux qu'une architecture qui, par ses seules exigences fonctionnelles, révèle sa fin. C'est vrai pour le théâtre comme pour toute autre chose. » Il fait cependant quelques réserves : « Que l'extérieur de l'Opéra dispose déjà le spectateur, dès son approche, à l'apparat, au faste, à la transposition illusionniste et au plaisir de société spécial au genre... c'est fort bien. Mais il y a des plaisirs de société qui ne sont pas de luxe et d'apparat, ou que certains groupes sociaux ne sont pas disposés à goûter dans le faste. »

La plupart de nos correspondants seront donc d'accord : il est admissible et même logique qu'un cinéma soit, sur une avenue, comme une vitrine au milieu d'autres vitrines, peut-être un peu plus vaste, peut-être un peu plus lumineuse, mais qui comme elles accroche l'attention du passant, le retient sur la promesse d'un plaisir facile. M. Wim Vesseur le dit fort exactement : « Rarement on entre dans un opéra ou un ballet comme on entre par hasard de la rue dans un cinéma. La façade d'un cinéma est une grande enseigne qui vise seulement à allécher les passants. A cet égard, le show et le spectacle de variétés se distingueront à peine du cinéma. » Le théâtre-temple



allied to the cinema. " The theatre-temple must seek a more special dignity and attract attention by other means.

However, Mr. Fritz Bornemann thinks the opposite : " ...that it is a mistake to distinguish between the extraordinary and the everyday life and to seek to contrast them. For often the play reveals the extraordinary in the everyday. "

doit trouver une dignité plus particulière et attirer par d'autres moyens.

Cependant M. Fritz Bornemann pense au contraire : « ... que c'est une erreur de vouloir distinguer entre l'extraordinaire et la vie journalière et de chercher à les opposer. Souvent le jeu du théâtre fait précisément découvrir l'extraordinaire dans le quotidien... »

3

By what means can the spectator be prepared to pass from everyday life to the magic world of the stage?

If the theatre-temple, with strict regard to its duties and functions, is given an external appearance worthy of the rôle it has to play, it must also be given an interior which will complete this rôle and which, reflecting the expectations of the theatre-goer, will gradually detach him from everyday life to lead him to the auditorium in a psychological state favorable to the performance he is going to see. The architecture of the various corridors,

3

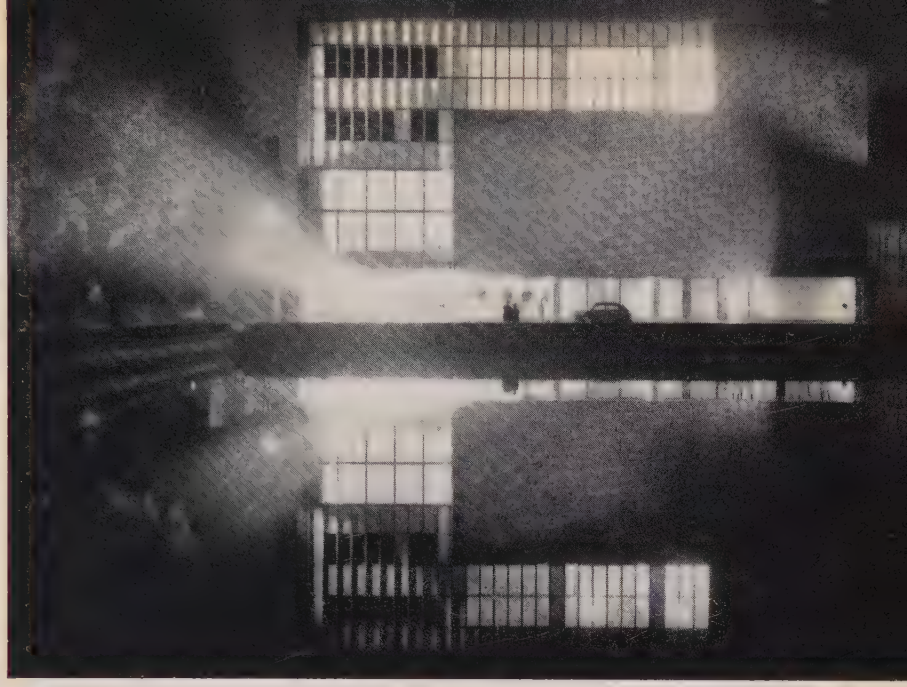
Par quels moyens préparer le spectateur pour le faire passer de la vie quotidienne à la féerie de la scène?

Si le théâtre-temple, très conscient de ses devoirs et de ses fonctions, adopte un aspect extérieur digne du rôle qu'il a à jouer, il lui reste alors à prévoir un aménagement qui complétera ce rôle et, répondant à l'attente du spectateur, le détachera progressivement de la vie quotidienne pour l'amener jusqu'à la salle dans un état psychologique favorable au spectacle qu'il doit voir. L'architecture des différents passages, des vestiaires, des

EVEN SMALL THEATRES CAN BE DISTINGUISHED...

MÊME LES PETITS THÉÂTRES PEUVENT AVOIR UNE PERSONNALITÉ...

The Globe Theatre, San Diego (U.S.A.). Designed by Thomas Wood Stevens.



The Little Theatre of the Finland National Theatre at Helsinki.
Architects : Heikki and Kaija Siren.

La Petite Scène du Théâtre National Finlandais à Helsinki.
Architectes : Heikki et Kaija Siren.

cloakrooms, foyers and lobbies becomes, to adopt an expression of Mr. Basile Cassandros, a succession of psychological barriers which cut people off from the street and turn them into an attentive audience. Mr. Fritz Bornemann writes that : " The sequence provided by the entrance halls, cloakrooms, staircases and lobbies leading towards the auditorium, and, inversely, from the auditorium to the foyers during the interval, should have a scheme of development which would help to establish first an atmosphere of concentration and an "inner gravity" and then the encouragement of conversation during the interval. " Mr. Gerhard Weber shares the same point of view and Mr. Erwin Piscator also speaks of concentration and further suggests adding rooms where exhibitions could be held in connection with the work being performed.

Mr. Otto Niedermoser states further : " One must also consider the sensations arising from touch and hearing since these senses act more directly on the feelings than sight. " This is put in another way by Mr. Basile Cassandros and Mr. Victor Glas-

foyers, des couloirs devient, pour reprendre l'expression de M. Basile Cassandras, une succession de paliers psychologiques qui dépaysent l'homme de la rue et en font un spectateur attentif. Ceci fait dire à M. Fritz Bornemann que : « La suite constituée par les halls d'entrée, vestiaires, escaliers, dégagements, jusqu'à la salle de spectacle et, inversement (pendant les entr'actes), de la salle vers les foyers, devrait s'inspirer du souci de trouver le chemin vers la concentration et la solennité intérieure, puis, lors de l'entr'acte, vers les échanges de conversation. » M. Gerhard Weber adopte le même point de vue et M. Erwin Piscator lui aussi parle de concentration, souhaitant en outre ajouter des salles pour des expositions organisées en rapport avec l'œuvre représentée.

M. Otto Niedermoser précise encore : « Il faut tenir compte aussi des sensations intervenant par le toucher et par l'acoustique, étant donné que ces sens agissent plus directement que la vue sur la sensibilité. » Autrement dit, pour M. Basile Cassandras comme pour M. Victor Glasstone : « changements de niveau, effets combinés de volumes,

stone : " Changes of level, texture, interplay of volume, colour, lighting, materials free the spectator from the impressions he brings with him from outside. " One must not underestimate, therefore, the rôle of this succession of transitions which have a definite effect.

One of the best examples of this is provided by the Paris Opera which first has a series of steps acting rather like a pedestal which already separates the public from the street before entering the doors of the building : then the first vestibule is crossed, composed of rather sober materials, which acts as a transition before arriving at the enormous staircase of multicoloured marble, gleaming with light, providing in this way a contrast to the more dimly lit corridors before reaching the auditorium through low-ceilinged narrow passages lined with red silk where all sounds

couleurs, éclairages, matériaux, débarrasseraient le spectateur des impressions qu'il apporte avec lui de l'extérieur. » Il ne faut donc pas sous-estimer ce rôle des passages successifs, qui ont un effet très certain.

Un des plus clairs exemples dans cet ordre d'idées nous est donné par l'Opéra de Paris, avec sa première série de marches qui, telles un socle, isolent déjà le public de la rue avant même qu'il ait franchi les portes du théâtre; on traverse alors un premier vestibule composé de matériaux assez sobres servant de transition avant l'arrivée au grand escalier tout en marbres multicolores, rutilant de lumières, offrant ainsi un contraste avec les couloirs plus sombres, aux éclairages adoucis avant l'accès dans la salle qui se fait par d'étroits passages, bas de plafond, gaînés de soie rouge, où les bruits s'étouffent et au fond desquels un escalier de

THE PASSAGE FROM DAILY LIFE TO STAGE ILLUSION...

LE CHEMIN VERS LA SOLENNITÉ ...

Le foyer du public à l'Opéra de Paris. Architecte : Charles Garnier. P : René-Jacques.

The foyer of the new Cologne Theatre. Architect : Wilhelm Riphahn.

P : Peter Fischer.

Le foyer du public au nouveau Théâtre de Cologne. Architecte : Wilhelm Riphahn.

are muffled. At the end of these a few steps lead the spectator by an abrupt transition into an illuminated golden auditorium, richly decorated all over. Here we have a chain of extremely skilful contrasts and transitions which end in realms of fantasy.

For the same surprise effect, Mr. Basile Cassandras suggests that : " entrance at the side of the auditorium would give a more impressive view of the volumes. " One thing is certain that at the moment the spectator has nothing in common any more with the person he was when he arrived. He has nothing in common either with the one who, at the cinema, enters and leaves easily, at no matter what moment of the film and accepts indiscriminately one part or another of the entertainment. The recent achievement of Heikki and Kaija Siren, architects of the Little Theatre of the Finland National

quelques marches conduit le spectateur par une brutale transition et le fait jaillir dans une salle illuminée tout en or et couverte de décorations. Il y a là un enchaînement de contrastes et de transitions extrêmement savant aboutissant à une féerie.

Pour le même effet de surprise, M. Basile Cassandras préconise : « l'entrée par les côtés de la salle pour avoir une perspective plus impressionnante des volumes. » Il est certain qu'à ce moment, le spectateur n'a plus rien de commun avec le personnage qu'il était au moment de son arrivée. Il n'a rien de commun non plus avec celui qui, au cinéma, entre et sort facilement, à n'importe quel moment du film et accepte indifféremment une tranche ou une autre du spectacle. L'œuvre récente de M. et Mme Heikki et Kaija Siren, architectes de la Petite Scène du Théâtre National Finlandais,

Theatre, is a good illustration of this point of view. Here is their description of the building : " At the Little Theatre, the spectator is first led through an inner vestibule which is in warm, rather deep colours and has a restrained but not prosaic appearance. The next area, the foyer, reached by a spacious, airy staircase, has already a more exalted character. From there one has an uninterrupted view over a really unique park; no sound of the city's traffic enters to spoil the atmosphere; the colours are quiet and as inconspicuous as possible and the furniture has great purity of line. From there a small ascent leads up to the discreet and intimate entrance to the auditorium. "

This " cutting off " process and this sense of expectation which pave the way to the performance are necessary in the opinion of almost all our correspondents. Mr. Jo Mielziner, Mr. Otto Niedermoser and Mr. André Barsacq in particular. Mr. Andrzej Strachocki is less categorical. For him, " the passage of the spectator from daily reality to stage illusion does not present as many difficulties as are raised in theory. The proof of this lies in the fact that even an impromptu performance given in the open air and not isolated from its immediate surroundings, or in a tent into which one enters directly from outside, concentrates the attention of the spectators on to the action on the stage rapidly and easily. " This proof put forward by Mr. Strachocki is perhaps one of the most debatable, for in the open-air theatre and particularly the tent theatre, contrast and a sense of mystery are provided by all the unusual factors found in such a performance. Mr. James Hull Miller believes that : " The theatre-goer does not have to be prepared to believe in an imaginary world, *that* he brings with him... " Mr. Jan Kosinski makes even more definite reservations : " To prepare the audience for the performance, he writes, what does that mean? Should one anticipate the atmosphere of the show? Put the audience in a state of solemn contemplation? I am afraid that would be dangerous; anything which acts for too long a time, ceases to have any effect. "

illustre exactement ce point de vue, ainsi que le prouve la description qu'en font les auteurs : « A la Petite Scène, le spectateur est amené d'abord par le vestibule intérieur dont les couleurs sont chaudes, plutôt foncées, et qui a un aspect discret mais pourtant pas prosaïque. L'espace suivant, le foyer, auquel on accède par un escalier spacieux et aéré, possède un caractère déjà beaucoup plus « sublime ». D'ici, on a une vue sans obstacles sur un parc vraiment unique; aucun écho du trafic de la ville ne vient déranger l'atmosphère; les couleurs sont calmes, aussi peu inquiétantes que possible et l'ameublement est conçu selon des lignes de la plus grande pureté. De là, une petite montée vers l'entrée, discrète et intime, de l'auditoire. »

*

Ce dépaysement et cette attente qui préparent au spectacle sont nécessaires, de l'avis de presque tous nos correspondants. MM. Jo Mielziner, Otto Niedermoser, André Barsacq notamment. M. Andrzej Strachocki est moins catégorique. Pour lui, « le passage du spectateur de la réalité quotidienne à l'illusion scénique ne présente pas tant de difficultés que nous le posons en théorie. La preuve en est que même un spectacle improvisé en plein air, non isolé de l'entourage immédiat, ou sous des tentes où l'on pénètre directement de l'extérieur, concentre assez rapidement et facilement l'attention des spectateurs sur l'action scénique. » La preuve donnée par M. Strachocki est des plus discutables, car dans le théâtre en plein air et surtout sous tente, le contraste et la sensation de mystère existent par tout ce qu'il y a d'insolite dans une telle présentation. M. James Hull Miller estime que : « le spectateur n'a pas besoin d'être préparé à croire à un monde imaginaire, car il l'apporte avec lui. » M. Jan Kosinski fait des réserves encore plus précises : « Préparer le public au spectacle, dit-il, qu'est-ce que cela veut dire? Doit-on anticiper l'atmosphère de la représentation? Mettre le public en état de recueillement solennel? Je crains que cela soit dangereux; tout ce qui agit trop longtemps cesse d'agir. »

Should a spectator be left in the solitude of his own individuality or should he be incorporated into that new entity, the audience? By what means? What lighting effects, what colours (dark or light)?

The auditorium itself naturally raises even more exacting problems than its approach. It is the area where the ceremony takes place, the sanctuary where the ritual should take on the utmost suggestive power. After what has been summarised above, it is quite evident that since, as Mr. August Defresne writes: " the theatre is the art of the mass, the collectivity and not the individual, " it is necessary that each member of the audience should be linked to that community and that, without losing his individuality, he should sense the general atmosphere and at the same time help to build it. Mr. Jo Mielziner confirms this: " It's impossible to be solitary in an auditorium with 1000 or 3000 other people. The enjoyment of theatre is basically a communal experience. "

Comparison with the cinema enables us to understand these ideas more clearly. At the cinema each spectator remains isolated: he is unaware of the presence of his neighbours and does not need their presence. At the theatre, on the contrary, this seems to be essential. Mr. Victor Glasstone declares that: " In the theatre the spectator is part of an audience. He should be aware of his fellows, they should be all around him, near to him, visible, audible. " Mr. Edward C. Cole is one of the few to defend the opposite point of view: " It is a personal belief ", he says, " that conscious participation is not the purpose of the theatre-goer, but that he wishes rather to lose himself, to be carried away to be completely " won over " by the performance and that the auditorium can contribute to this... It should be possible for a spectator even to forget that there are people sitting all around him. " Mr. Wim Vesseur gives a more subtle interpretation: " It is necessary ", he says, " for the theatre-goer to isolate himself in his seat like the

Doit-on préserver le caractère d'individu du spectateur ou doit-il être incorporé dans la collectivité qu'est le public? Par quels moyens? Quel effets d'éclairage? Quelles couleurs (claires ou sombres)?

La salle elle-même pose évidemment des problèmes plus exigeants encore que les accès. Elle est le lieu de la cérémonie, le sanctuaire où l'office doit prendre son maximum de force suggestive. D'après ce que nous avons résumé précédemment, il est bien évident que, puisque, comme le dit M. August Defresne : « le théâtre est l'art de la masse, de la collectivité et non pas de l'individu », il est nécessaire que chaque spectateur se sente lié à cette communauté et que, sans perdre son individualité, il subisse l'ambiance générale et en même temps la crée pour sa part. M. Jo Mielziner le confirme : « Il est impossible de se sentir solitaire dans une salle avec mille ou trois mille autres personnes! Le plaisir du théâtre est avant tout une expérience collective. »

La comparaison avec le cinéma va nous permettre de comprendre plus précisément ces conceptions. Au cinéma, chaque spectateur reste isolé; il ignore la présence de ses voisins et n'a pas besoin de cette présence. Au théâtre, au contraire, celle-ci apparaît indispensable. M. Victor Glasstone l'affirme : « Au théâtre, le spectateur fait partie du public. Il doit se rendre compte de la présence de ses voisins, il doit les sentir autour de lui, près de lui, visibles, audibles. » M. Edward C. Cole est un des rares à défendre le contraire : « Ma conviction, dit-il, est qu'une participation consciente n'est pas le but recherché par celui qui va au théâtre, mais qu'il désire plutôt se perdre, être emporté, entièrement subjugué par le spectacle et que la salle peut contribuer à cela... Il devrait être possible pour le spectateur d'oublier même qu'il y a des gens assis autour de lui. » L'attitude de M. Wim Vesseur est plus nuancée : « Il faut, dit-il, que le spectateur puisse s'isoler dans son fauteuil comme le bout anonyme d'un cône illusoire entre sa perception et la scène,

CURVING LINES PRODUCE A SENSE OF CONTACT...

LES LIGNES INCURVÉES FAVORISENT LE CONTACT...

Le Théâtre Hébertot à Paris
P : René-Jacques.

anonymous end of an imaginary cone extending between his perception and the stage, but he must also feel he is the centre of the audience and, if he so desires, be able to embrace this audience in one glance and feel himself surrounded by it. " Notice, for instance, how during the interval the audience rises and looks around the auditorium, seeking a kind of approval in this multiple presence.

It therefore seems necessary that each person should see, without too much difficulty, a large number of spectators : it seems necessary to suppress empty zones, those cold zones which are created in cinemas by the absence of seats at the sides. The theatre auditorium must be clothed with the audience, completely filled with their communal presence and the arrangement of seats in

mais tout autant il faudra qu'il puisse se sentir le centre du public et, s'il le désire, embrasser d'un coup d'œil ce public et se sentir entouré par lui. » Voyez par exemple à l'entr'acte, les spectateurs se levant et jetant un regard circulaire sur la salle, cherchant une manière d'approbation dans cette présence multiple.

Il semble donc nécessaire que chacun voie sans trop de difficultés beaucoup de spectateurs; il semble nécessaire de supprimer les zones vides, ces zones froides que crée dans les cinémas l'absence de places sur les parties latérales. La salle de théâtre demande à être habillée par le public, complètement entourée par ce fluide collectif qui se dégage de chacun des présents, et la disposition des fauteuils en rangées rectilignes est trop rigide pour permettre un contact; la ligne incurvée

THE AUDITORIUM MUST BE CLOTHED WITH THE AUDIENCE...

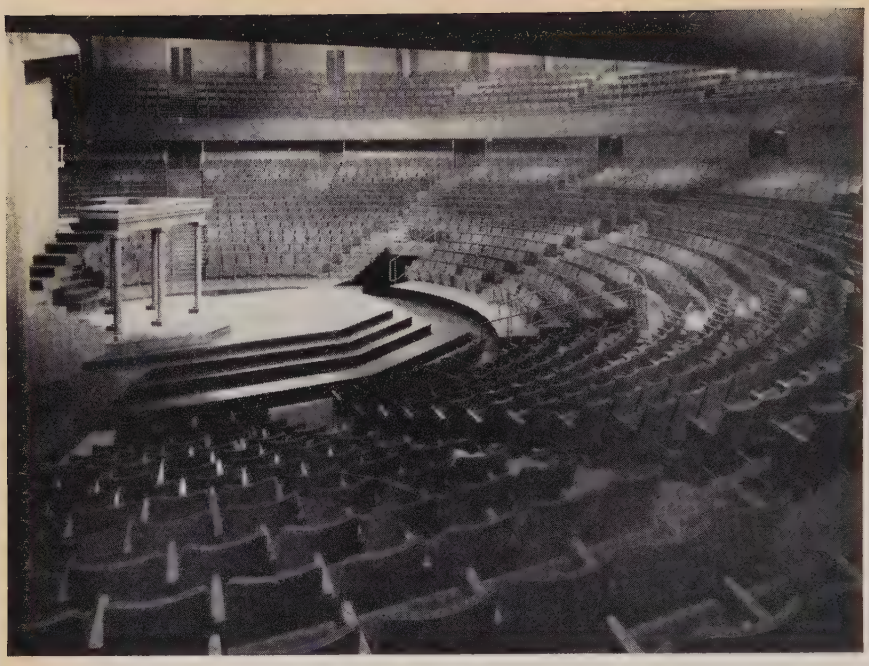
The arrangement of boxes in quincunxes at the new Cologne Theatre improves acoustics, reduces height to a maximum of 49 feet and makes the hall look smaller. (Maximum capacity : 1400 people)—Architect : Wilhelm Riphahn.

LA SALLE DEMANDE A ETRE HABILLÉE PAR LE PUBLIC...

Au nouveau Théâtre de Cologne, la disposition en quinconce des loges favorise l'acoustique, réduit la hauteur (15 m. maximum) et rend la salle apparemment moins vaste. (1400 places au total) — Architecte : Wilhelm Riphahn.

P : Hartzenbusch.

Cliché aimablement prêté par la revue « Bühnen-technische Rundschau ».



NEW MEANS ARE SOUGHT TO LINK STAGE AND AUDIENCE ..

LES SOLUTIONS NOUVELLES VISENT A RAPPROCHER LE SPECTATEUR DE LA SCÈNE...

The theatre which was recently built for the Shakespeare Festival at Stratford, Ontario (Canada) has seating for 2200 people. No spectator is more than 70 feet from the stage.
Architects : Rounthwaite and Fairfield.

Le théâtre récemment construit pour le Festival Shakespeare à Stratford-Ontario (Canada) compte 2200 places. Le spectateur le plus éloigné est à 21 m. du plateau.
Architectes : Rounthwaite et Fairfield.

P : Herb Nott.

straight rows is too rigid to allow this mutual contact : the incurving line has more suppleness and a more friendly welcome. Mr. James Hull Miller thinks that : " the platform stage with its horse-shoe seating would seem the ideal type, for here everyone is aware of himself and others as audience yet the stage remains the focal point. " Mr. Wim Vesseur believes that : " the most practical shape is still the primitive one : the amphitheatre. Perhaps, he adds, our modern theatre should transform the rigid geometric shape of the classical amphitheatre into a shell shape to obtain a more intimate atmosphere and better acoustics. " Mr. Otto Niedermoser recommends the auditorium with tiers and considers the Olympic theatre at Vicenze a very fine example. He adds : " It is certainly not by chance that experienced theatre managers refuse to deny standing room to the crowds, generative of atmosphere. " Mrs. Alkis Thrylos, although making reservations about the theatre-in-the-round and the semi-circular theatre (Mr. Defresne and Mr. Pos also make reservations about the

montre plus de souplesse et plus de bienveillance dans l'accueil. M. James Hull Miller pense : « que des sièges placés en fer à cheval semblent la solution idéale car, ici, chacun se rend compte qu'il fait partie d'un public et, cependant, la scène reste le point d'attraction. » M. Wim Vesseur estime que « la forme la plus pratique reste la forme primitive : l'amphithéâtre. Peut-être, ajoute-t-il, que notre théâtre moderne devra transformer la géométrie rigide de l'amphithéâtre classique en une forme de coquille, au profit de l'intimité et de l'acoustique. » M. Otto Niedermoser préconise la salle à gradins, dont le Théâtre Olympique de Vicenze lui paraît être un très bel exemple. Il ajoute : « Ce n'est certainement pas par hasard que certains directeurs de théâtre expérimentés refusent de renoncer à la foule des places debout et des galeries, génératrice d'ambiance. » Mme Alkis Thrylos, bien que faisant des réserves sur le théâtre en rond et semi-circulaire (MM. Defresne et Pos font aussi des réserves sur le principe du théâtre en rond), émet une opinion favorable au

principle of the theatre-in-the-round) gives a favorable opinion on the ancient theatre : " It is still in the large open-air theatres bequeathed to us by our ancestors that we can best experience the most intense emotions, the keenest aesthetic enjoyment as well as the purest exaltation. " Mr. Walther Unruh is of the opposite opinion and declares : « Separate boxes are desirable. One does not arouse what is called the community feeling in the theatre by copying, for example, the arrangement of the ancient theatre; this feeling can only arise from the vivid effect of the performance. "

The auditorium which tends to surround the stage has many supporters. This transformation of individual spectators into an audience appears indispensible and is sup-

théâtre antique : « Les émotions les plus intenses, les jouissances esthétiques les plus vives comme les exaltations les plus pures, c'est encore dans les grands théâtres en plein air que nous ont légués nos ancêtres que nous les pourrons le mieux éprouver. » M. Walther Unruh pense exactement le contraire et déclare : « Des loges compartimentées sont désirables. On n'éveille pas ce qu'on appelle le sentiment de communauté au théâtre en copiant, par exemple, la disposition des théâtres antiques; ce sentiment ne peut naître que sous la forte action de la représentation. »

Nombreux sont les partisans de la salle allant vers la scène jusqu'à parfois l'entourer. Cette transformation des spectateurs individuels en un public apparaît indispensable

The stage can occupy different positions at the Little Theatre of the new Mannheim Theatre (Germany). Schiller's *The Robbers*, produced by Erwin Piscator, was given at its inauguration with the audience surrounding the stage on two sides.

Architect : Gerhard Weber.

Dans la Petite Salle du nouveau Théâtre de Mannheim (Allemagne), la scène peut prendre diverses positions. Pour l'inauguration avec *Les Brigands* de Schiller, dans une mise en scène d'Erwin Piscator, les spectateurs entouraient la scène de deux côtés.

Architecte : Gerhard Weber.

P : Robert Häusser.

Cliché aimablement prêté par la revue « Bühnentechnische Rundschau ».

ported by Mr. Cole, Mr. Defresne, Mr. Siren and also Mr. Donald Oenslager who writes : " The collective entity alone is the first requirement of designing a modern playhouse. "

For Mr. Erwin Piscator, there is no single theory and each show calls for a different approach. The best constructed theatre would be that which permits the greatest variety of performances. The theatre project that Mr. Piscator worked out with Mr. Walter Gropius is still the nearest to fulfilling this purpose, in his opinion.

The question of the decoration of the auditorium is well summed up by Mr. Otto Niedermoser : " The overloaded ornamentation of the old theatres not only answered the need for magnificence; it was also an excellent means of " dissolving " an auditorium, that is of " dematerializing " it. In the modern construction of theatres, other ways will be chosen, and new means will be used to attain the same goal. One of these means is lighting. "

As for colour, definite rules for its use are beginning to become known. Specialists now understand the physical and psychological effect of colour on people and if some are chosen in preference to others in offices, hospitals and factories to obtain better results and exert a favourable influence on the people who work there, it would be silly not to apply this knowledge to the

et rallie de nombreux partisans, aussi bien MM. Cole, Defresne, Siren que M. Donald Oenslager : « Seule l'entité collective est le premier but à atteindre lors de l'établissement des plans d'un théâtre moderne. »

Pour M. Erwin Piscator, il n'y a pas de formule unique et chaque œuvre appelle un esprit différent. Le théâtre le mieux construit sera celui qui permettra le plus de variété dans les réalisations. Le théâtre que M.Piscator a étudié avec M. Walter Gropius reste le plus apte, pense-t-il, à répondre à ces exigences.

Le problème de la décoration de la salle est bien résumé par M. Otto Niedermoser : « L'ornementation surchargée des vieux théâtres ne répondait pas seulement à un besoin de magnificence : elle était un moyen excellent de « dissoudre » une salle, donc de la dématérialiser. Dans la construction moderne des théâtres, on choisira d'autres voies et l'on visera au même but avec des moyens nouveaux. L'un de ces moyens est l'éclairage. »

Quant aux couleurs à utiliser, elles obéissent à des règles précises et qui commencent à être bien connues. Les spécialistes savent désormais l'action physique, psychique des couleurs sur l'homme et, si l'on adopte certaines d'entre elles de préférence à d'autres dans les bureaux, les hôpitaux, les usines pour obtenir un meilleur rendement et mettre dans un état favorable les êtres qui

THE IDEAL THEATRE...

Most certainly the theatre should be an exceptional place externally...

Ideally it should be placed on top of a gentle hill and catch the eye with soaring columns. The best form is a circle, with a promenade all round it amidst gardens and trees...

The best practical entrance to the theatre is by means of a vestibule with three entrances, and there should always be a centre gangway down the stalls.

The auditorium itself should be a horseshoe shape with gently raked floor and two circles with boxes coming close to the stage. There should be a gentle curve on the front of the stage, which can be lit from the roof of the auditorium. The colour should be warm, deep red with touches of green and gold here and there...

UNE VISION PRÉCISE...

Très certainement, le théâtre, vu de l'extérieur, doit être un lieu d'exception. Son emplacement idéal serait au sommet d'une petite colline d'où il attirerait les regards par une colonnade élancée. La meilleure forme est celle d'un cercle, avec une esplanade tout autour, parmi les arbres...

Le meilleur accès serait un hall à trois portes et il devrait toujours y avoir une allée centrale au parterre...

La salle elle-même aurait la forme d'un sabot de cheval, avec un plancher légèrement incliné et deux balcons avec des loges s'avançant tout contre la scène. Il devrait y avoir un petit proscénium arrondi et la scène pourrait être éclairée à partir du plafond de la salle. La couleur devrait être chaude : rouge sombre avec des touches de vert et d'or, de-ci, de-là.

DONALD WOLFIT

decoration of a theatre auditorium which is so closely connected with the arousing of emotion. Most of our correspondents object to light colours. This is the opinion of Messrs. Vesseur, Hill, Bornemann, Piscator, Siren, Niedermoser and Morpeth. Mr. André Barsacq explains : " Red which stimulates the mind seems the most indicated. " Mr. Hans Schalla once more takes the opposite view to the majority of other correspondents when he states a preference for light colours, as does Mr. Basile Cassandras : " Light colours for the walls and ceilings, he says, set off by warm tones. " To this Mr. Roger Furse raises an objection of a practical nature : " I do feel sure that most people that have lit productions will agree that a light auditorium is, or can be, the very devil, reflected light, light spills and so on causing endless trouble. " Mr. Hainer Hill also reminds us that : " the auditorium must not be too light, particularly near the stage. "

*

By way of conclusion, it is perhaps wise to take the last lines of André Villiers' reply in which he points out the necessity of inviting the architect and the person for whom the architect is building, first to think deeply about the function of their dramatic instrument, the dramaturgy they wish to see enacted there and the aesthetic and social conditions of this action. Only then can the problems be envisaged, the solutions to which depend upon each other. "

Meanwhile, in spite of these judicious words, which we also find echoed in the majority of the answers received, it seems that through these replies, it was not vain to hope to discover certain constants which, adapted in an infinite variety of forms, would provide the bases of a general doctrine applicable and even necessary to all theatrical theories and of which we have only here sketched the outline.

sont appelés à vivre dans ces lieux, il serait enfantin de ne pas tenir compte de ces mêmes connaissances dans l'aménagement d'une salle de théâtre qui est si étroitement au service des réactions sentimentales. La plupart de nos correspondants refusent les couleurs claires. Tel est l'avis de MM. Vesseur, Hill, Bornemann, Piscator, Siren, Niedermoser et Morpeth. M. André Barsacq précise : « Le rouge qui excite l'esprit me semble le plus indiqué. » M. Hans Schalla cette fois encore s'oppose à la plupart des autres correspondants et souhaite des couleurs claires, ainsi d'ailleurs que M. Basile Cassandras : « Couleur claire des murs et des plafonds, dit-il, remontée par des tons chauds. » A cela Roger Furse oppose une objection d'ordre pratique : « Ce dont je suis certain, dit-il, c'est que les techniciens qui ont à mettre au point les éclairages d'un spectacle diront avec moi qu'une salle de couleur claire est souvent le diable et son train. Les surfaces claires réfléchissent, la moindre fuite lumineuse fait tache et l'on ne voit pas la fin de ses ennuis. » M. Hainer Hill rappelle aussi : « que la salle ne peut pas être trop claire *surtout* aux abords de la scène ».

En conclusion, il est sage de reprendre les dernières lignes de la réponse d'André Villiers, qui insiste sur la nécessité « d'inviter l'architecte et l'animateur pour qui l'architecte construit, à penser d'abord profondément la fonction de leur instrument dramatique, la dramaturgie qu'ils veulent y mettre en œuvre et les conditions esthétiques et sociales de cette mise en œuvre. Alors seulement peuvent être envisagés les problèmes dont les réponses dépendent les unes des autres. »

Cependant, malgré ces judicieuses paroles dont nous retrouvons également des échos dans la plupart des autres réponses, il nous apparaît, à travers celles-ci, qu'il n'était pas vain de vouloir dégager certaines constantes qui, adaptées sous des formes infiniment variées, constituent les bases d'une doctrine générale applicable et même nécessaire à toutes les formules théâtrales et dont nous n'avons ici qu'esquissé le schéma.

RAYMOND COGNIAT

THE EDUCATIONAL THEATRE AND ITS ARCHITECTURE

LE THÉATRE D'ENSEIGNEMENT ET SON ARCHITECTURE

Willard F. BELLMAN

THE educational theatre, at its best, is a function of its basic purposes. It provides the artistic and practical training ground for the theatrical artists of the future and for the audience that will view their work. It does this, among other ways, by creating an architectural environment that will encourage the audience to return again and again to develop its critical facilities. It provides the special audience facilities for those who are learning by watching and commenting on what they see. Occasionally the educational theatre is the experimental ground of the theatre architect as he tries to match the many changes in modern theatre vis-a-vis the audience with new forms. In this capacity, it sometimes strikes out toward new forms in a way the professional theatre cannot afford to even imagine. By professional theatrical standards in the United States, most educational theatres are generous almost to a fault as far as the audience is concerned. An important reason for this remarkable contrast is that the educational plants do not have to cope with the impossible demands of high real estate values in metropolitan areas and often do not have to meet the same rigid and antiquated building code and zoning restrictions as the commercial theatre.

Audiences usually find educational theatre auditoriums tastefully decorated, good acoustically, provided with excellent sight-lines, and fitted with generously comfortable

AU mieux de sa conception, le théâtre d'enseignement, aux États-Unis, remplit plusieurs fonctions. D'abord, il constitue un banc d'essai pour les jeunes artistes et pour le public qui jugera leurs réalisations. Il atteint cet objectif, notamment, en créant un cadre architectural de nature à attirer et retenir le public et à provoquer ses réflexions critiques. Il offre les facilités nécessaires aux étudiants qui doivent suivre un spectacle et le discuter en cours d'exécution. Parfois, il est pour l'architecte une occasion d'expérimenter de nouvelles formes en rapport avec l'évolution du théâtre moderne. A ce titre, il est très à l'avant-garde de ce qu'aucun théâtre professionnel peut rêver.

Dans la plupart des théâtres d'enseignement, on constate que le public est particulièrement bien traité. Mieux que dans la plupart des théâtres professionnels. Une des raisons de ce contraste est le fait que les théâtres d'enseignement échappent aux charges des constructions immobilières dans les villes ou aux nécessités diverses du théâtre commercial.

En général, le public des théâtres d'enseignement se trouvera dans une salle décorée avec goût, dotée d'une bonne acoustique, équipée de fauteuils confortables donnant une visibilité parfaite. Le foyer y est à celui des théâtres commerciaux ce que Grand Central Station de New York est à une remise à balais... Les parkings sont proches, les toilettes, spacieuses. Si ces avantages

seating. Lobby and foyer often compare to those in a commercial house as Grand Central Station compares to a broom closet. Parking space is close. Washrooms are large. In fact, these facilities often seem oversize because they were designed for a student population that exceeds the audience in size many fold. The only way a member of the audience can tell that he is in an educational plant is that the lobby is apt to contain a gallery of paintings by the art department's students, or it may serve jointly with the music school's concert and recital hall (resulting in a huge lobby by any standards). Inside the auditorium, your audience will know it is in an educational theatre only if it looks closely at the facilities surrounding the house. Chances are good that the back wall of the house will be a series of windows, usually sound tight, opening into control rooms for lighting and sound plus observation space for students who can learn by watching and discussing during rehearsals and performances. One is never quite sure that he is not at the very moment the subject of a student observer preparing a thesis on audience reaction.

Of course, we are writing so far of the conventional educational theatre, that which most closely compares with the proscenium theatre which is almost universal in the professional theatre in the United States. There is also a large share of the educational theatre that is experimental in its architecture in a way that the professional theatre could never hope to be under its present economic restrictions. These experimental types vary from theatre-in-the-round, such as the Penthouse Theatre at the University of Washington in Seattle, Washington, to various flexible combinations like the theatre at Aylor University in Waco, Texas in which the audience can pivot itself on swivel chairs to watch action on four stages which nearly surround it. Details of these and many other flexible theatres appeared in *World Theatre* in an article by Horace Robinson (Volume IV, N° 3).

Two flexible proscenium theatres are illustrated in the plates. The first of these is the theatre at the University of Oregon. Its

semblent parfois excessifs, c'est qu'ils ont été établis pour une population universitaire qui dépasse de beaucoup, numériquement, le public habituel.

Un seul caractère indiquerait au spectateur qu'il est dans un local éducatif : c'est le hall d'entrée qui abrite facilement une galerie de peintures dues aux étudiants de la section des Beaux-Arts, ou sert aussi bien de salle de concert et de récitals pour la section musicale — toutes choses qui se traduisent par de vastes dégagements.

Dans la salle elle-même, le spectateur ne découvrira le caractère pédagogique des lieux que s'il considère attentivement ce qui l'entoure. Il y a beaucoup de chances pour que le mur du fond soit composé de fenêtres, généralement insonorisées, ouvrant sur des chambres de contrôle des lumières et du son, qui constituent en même temps des postes d'observation pour les étudiants. Ceux-ci s'instruiront en regardant et en discutant les répétitions ou les représentations. Le public n'est jamais sûr de ne pas être, à tel ou tel moment, un sujet d'observation pour l'étudiant préparant une thèse sur les réactions des spectateurs...

*

Nous n'avons parlé jusqu'ici que du théâtre d'enseignement selon le type classique, qui se rapproche le plus du théâtre « à l'italienne », forme presque unique du théâtre professionnel aux États-Unis. Mais une grande partie du théâtre d'enseignement est expérimentale dans son architecture, ce qui est refusé au théâtre professionnel resserré par les contraintes économiques actuelles. Ces modèles expérimentaux vont du théâtre en rond comme le Penthouse Theatre, à l'Université de Washington à Seattle, à des variantes diverses comme le théâtre de Baylor University à Waco, Texas, où les spectateurs peuvent faire pivoter leur siège pour suivre l'action sur quatre scènes qui, pratiquement, les entourent. Des détails sur ces formules ont paru dans un article d'Horace Robinson (*Théâtre dans le Monde*, volume IV, n° 3).

Nos illustrations montrent deux théâtres à cadre de scène transformable. Le premier est le théâtre de l'Université de l'Oregon.

stage facilities are described in the article mentioned above. The front-of-house characteristics are evident in the floor plan shown here and in the picture of the stage from the house. Note particularly the large wrap-around apron and the proscenium which is almost hidden in the architectural treatment of the front of the house.

Since lighting is one of the more important aspects of the theatre today, the educational theatre is generously equipped for this art. Note the dual lighting slots in the University of Oregon house which extend not only over the auditorium, but down to floor level on either side. Also shown in this theatre but shown most clearly in the second theatre illustrated, is a special kind of " audience " facility for a special kind of audience. This is the audience composed of students who are observing the production, in various stages from early rehearsal to performance, from the rooms at the rear of the auditorium. Since the educational theatre need not squeeze every last drop of revenue from a piece of high-priced real estate, balconies

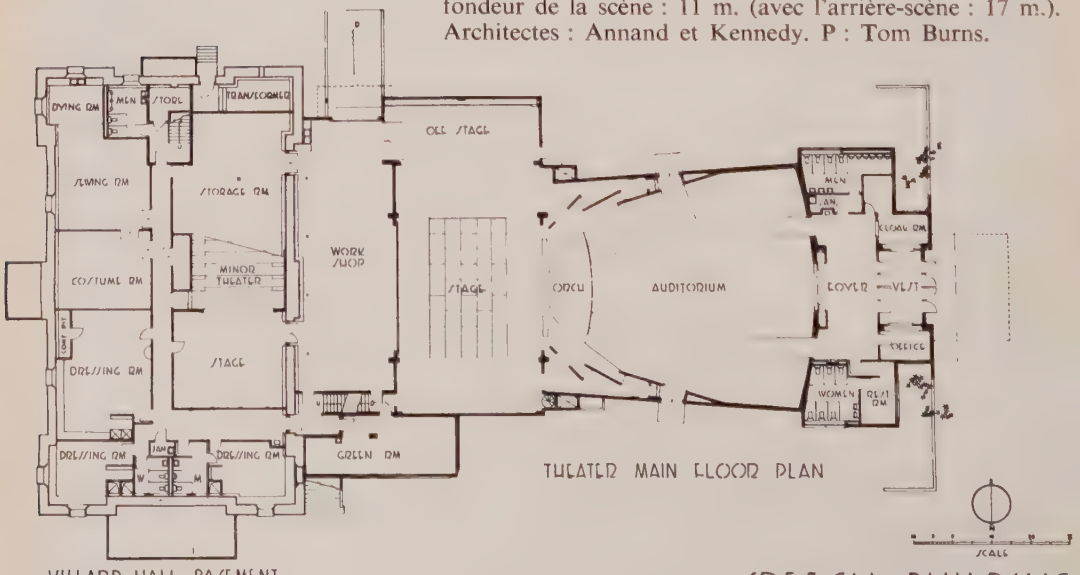
L'article d'Horace Robinson en décrivait les particularités. Le plan du rez-de-chaussée que nous voyons ici, de même que la photo de la scène vue de la salle, révèlent clairement les caractéristiques de l'avant-scène. Notez en particulier le large proscénium aux ailes avancées.

L'éclairage est un des principaux éléments du théâtre d'aujourd'hui. A cet égard, le théâtre d'enseignement est spécialement bien équipé. Remarquez dans la salle de l'Université de l'Oregon, les doubles fentes d'éclairage, qui non seulement traversent le plafond, mais descendent, sur chaque côté, jusqu'au sol. Dans ce théâtre encore, nous trouvons un aménagement spécial destiné à un public particulier : le public des étudiants qui suivent le spectacle à ses différents stades, des premières répétitions jusqu'à la représentation, à partir de locaux situés au fond de la salle.

L'emplacement qui se trouve au-dessus du hall d'entrée ou des dégagements, et qui eût servi de balcon dans un théâtre commercial, est souvent réservé à des usages pédagogiques.

The University Theatre, University of Oregon. Capacity, 401. Stage depth 36 feet (when opened into shop in rear, 56 feet). Architects : Annand and Kennedy. P : Tom Burns.

Le Théâtre de l'Université de l'Orégon. 401 places. Profondeur de la scène : 11 m. (avec l'arrière-scène : 17 m.). Architectes : Annand et Kennedy. P : Tom Burns.



The University Theatre, University of Oregon. Proscenium width 32 feet. Right side stage with portal and louvers shown.

P : Tom Burns.

Le Théâtre de l'Université de l'Orégon. Ouverture du cadre : 10 m. Remarquez la forme du proscénium et les fentes pour éclairage.

are less frequent. Often the space over the lobby that might have been a balcony in a commercial theatre is given over to educational uses. For instance, in the theatre now being planned for the Los Angeles State College of Applied Arts and Sciences in eastern Los Angeles, the entire rear wall of the auditorium at the second floor level is devoted to large sound and lighting control booths equipped not only with the necessary control equipment, but with tiered seating for observers who can see the play or rehearsal while watching the technicians operate their equipment. When sound and lighting are not being operated during rehearsals, these rooms can be used by classes in acting or directing who can see the rehearsal on stage, hear what is said through the intercommunication system, and then ask questions of their instructors and indulge

Par exemple, dans le théâtre actuellement à l'étude pour le State College of Applied Arts and Sciences, de Los Angeles, le mur du fond de la salle, à hauteur du premier étage, est entièrement consacré à de vastes postes de commande du son et de l'éclairage pourvus du matériel nécessaire, mais aussi de fauteuils en gradins, qui permettent de voir le spectacle ou la répétition tout en observant les techniciens au travail.

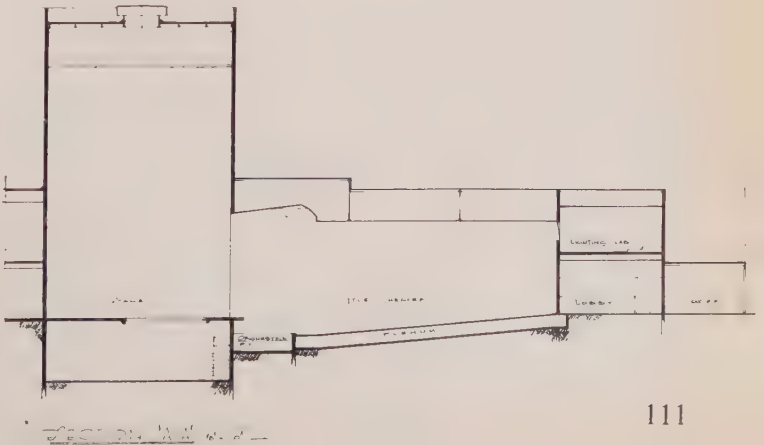
Lorsqu'on n'utilise pas encore l'éclairage ou le son au cours des répétitions, ces pièces sont disponibles pour les élèves acteurs ou metteurs en scène qui peuvent voir la répétition sur la scène, entendre par micro et diffuseur, et poser en même temps des questions à leurs professeurs ou discuter sans déranger la répétition en cours. Ce système d'enseignement direct est en principe et de beaucoup le plus efficace.

Los Angeles State College of Applied Arts and Sciences.

Architect : Anson Boyd.

At the second floor level, at the back of the theatre, the glass-walled sound and lighting control room contains several rows of seats for observers.

Au fond de la salle, à l'étage, la cabine de contrôle électrique, entièrement vitrée, comporte plusieurs rangées de sièges pour les observateurs.



in discussion on the spot without disturbing the rehearsal on stage. This sort of on-the-spot teaching should bring the realities of theatrical production to the student more efficiently than any after-the-fact effort could.

Detailed examination of the square footage devoted to audience comfort in both of these theatres will show that the educational theatre takes very good care of its audiences. This is no accident. In the professional theatre the audience must pay the bills. In the educational theatre it usually must pay at least part of them. But of still more importance, it must serve as the final testing ground for the students. Without an audience, the educational theatre would operate in an ivory tower atmosphere of artistic irrelevance. It is only when the educational production is tested against an audience of acute observers, wise in the ways of the theatre and unwilling to make even the slightest concession for beginners, that it can produce the results that it wants. The ideal educational audience would send many a professional actor into paroxysms of stage fright. It would be an audience well read in the literature of the theatre, widely experienced in theatre-going, determined to exercise its individual aesthetic judgment, and willing to express itself without stint. It would return time after time, expecting a genuine theatrical experience every time, bringing with it an open mind ready for new ideas and new artistic thrills. It would expect its appetite to be filled almost every time!

Of course, not many educational theatre audiences even approach this ideal, nor do productions usually come up to its demands. Nevertheless, many educational theatres have set out to create such an audience and have planned the architectural comforts to help attract and hold them. The houses in both of these theatres are relatively small—just over 400 each. The small size plus the facilities mentioned earlier all contribute to the audience-building project for the educational theatre.

Un examen détaillé de la superficie consacrée au confort du public dans nos deux théâtres prouvera que le théâtre d'enseignement traite fort bien ses spectateurs. Ce n'est pas un hasard. Le public du théâtre professionnel doit payer les frais de celui-ci. Le public du théâtre d'enseignement n'en doit payer au plus qu'une partie. Mais, ce qui est plus important encore, il doit servir de banc d'épreuve aux étudiants.

Sans public, le théâtre d'enseignement manquerait du contact indispensable avec les réalités de la création artistique. Il ne peut atteindre les résultats qu'il souhaite que si ses réalisations sont présentées à un public de bons observateurs connaissant bien le théâtre, exigeants et peu disposés à faire la moindre concession à des débutants. Le public idéal d'un théâtre d'enseignement donnerait un trac terrible à beaucoup d'acteurs professionnels. Ce serait un public qui aurait une parfaite connaissance de la littérature dramatique et une grande expérience de spectateur, qui serait décidé à exercer un jugement esthétique personnel et à s'exprimer sans réticence. Il reviendrait chaque fois avec l'espoir d'assister à une authentique expérience théâtrale, avec un esprit ouvert aux idées nouvelles et aux nouvelles émotions artistiques. Il s'attendrait à voir son désir exaucé à peu près chaque fois!

*

Évidemment, peu de publics, dans le théâtre d'enseignement, se rapprochent de cet idéal et les spectacles ne répondent pas toujours, tant s'en faut, à ces exigences. Pourtant, de nombreux théâtres d'enseignement tentent de créer de tels publics. Leur architecture a prévu toutes les commodités capables de les attirer et de les retenir. Les salles, dans les deux théâtres étudiés ici, sont relativement petites : un peu plus de 400 places chacune. Les dimensions restreintes et les attraits dont nous parlions contribuent à la formation du vrai public pour le théâtre d'enseignement.

WILLARD F. BELLMAN

Chairman, Theatre Architecture Project, American Educational Theatre Association

Président de la section d'Architecture de l'Association américaine du Théâtre d'enseignement

SALLES A BON MARCHÉ

IT is certainly possible even with little money to build an acceptable theatre. The secret is to sacrifice the subordinate but never the essential.

What is the essential? The directors of the French Centres state this quite clearly. Their reply also testifies indirectly to a growing movement away from the Italian stage. Until recently this was only a theoretical tendency, but it can now be seen put into practice in projects by the architects Maurice Blanc, Jacques Bosson and Alain Bourbonnais.

IL est certes possible avec peu d'argent de construire une salle de théâtre acceptable. Le tout est de sacrifier l'accessoire et jamais l'essentiel.

Qu'est-ce que l'essentiel? Les directeurs des Centres Dramatiques français le précisent avec force. Assez curieusement, leur réponse témoigne en outre d'un mouvement croissant de désaffection vis-à-vis de la scène à l'italienne. Tendance jusqu'ici demeurée surtout théorique, mais qui se concrétise notamment dans les projets des architectes Maurice Blanc, Jacques Bosson et Alain Bourbonnais.

PROPOSALS MADE BY THE DIRECTORS OF THE FRENCH DRAMATIC CENTRES

PRINCIPES DE BASE ÉNONCÉS PAR LES CENTRES DRAMATIQUES FRANÇAIS

ON July 8th and 9th, 1957, under the chairmanship of Mr. Pierre-Aimé Touchard, and upon the initiative of Mr. Jean Dasté, the French Dramatic Centres met in conference at Saint-Etienne together with several architects and a theatre manager, to consider the whole question of the construction of theatres in France.

They decided to devote two days to discussing this matter because they, more than anyone, felt that the need was urgent. Pursuing their present policy of decentralization, the Dramatic Centres, now past their

LES 8 et 9 juillet 1957, sous la présidence de M. Pierre-Aimé Touchard, et sur l'initiative de Jean Dasté, les Centres Dramatiques Nationaux se sont réunis à Saint-Étienne avec quelques architectes et un directeur de salles, pour envisager ensemble le problème de la construction de salles en France.

C'est parce qu'ils en sentent plus que quiconque la nécessité et l'urgence, qu'ils ont décidé de lui consacrer ces deux journées d'études. Pour la poursuite et l'élargissement de l'œuvre de décentralisation dans laquelle

first difficulties, have come up against a big obstacle : the lack of theatres answering to the needs created by their own development; in fact if the theatres are to improve the quality of their performances and capture new sections of the public, which is their aim, they cannot do so in obsolete and unsuitable buildings.

The Centres therefore decided, instead of passively accepting the situation, to do everything in their power to bring about an improvement in the facilities offered by French theatres.

But if it means that new theatres must be built, it also means that they must above all be *well built*, so that they may fully carry out the functions for which they are intended. In view of the errors of design committed even in recent buildings, the Centres realised the necessity of defining their needs and this was the first matter they examined.

One fact was established from the start : the good theatre is the one which satisfies an essential condition : *the unity of the stage and the auditorium.* It has in fact been proved that however perfect the equipment of a theatre may be, a good performance is only possible if it allows the maximum of contact between players and audience and between the people in the audience themselves. The latter must be able to react *together* to the dramatic action, and this reaction must be immediately perceptible to the actor. A communal art, the theatre must find buildings which serve it as such.

Theatre architecture must therefore take this as its leading principle. In practise it should lead to the building of theatres where *the stage, planned in the embrace of the auditorium, ceases to be a space which is cut off from the public.* How will this need be met? It will be for the architects to discover the happiest solutions. It already appears however that this conception, whatever the form adopted, will have a decisive influence on several fundamental factors as follows :

—*the dimensions of the auditorium.* According to preliminary estimates, the maximum capacity desirable is for approximately 1200 people.

—*the arrangement of the seats.* There is a

ils se sont engagés, les Centres Dramatiques, passées les premières difficultés, se heurtent maintenant à un obstacle majeur : le manque de théâtres répondant aux besoins créés par leur développement; en effet, s'ils veulent améliorer la qualité de leurs spectacles et conquérir de nouvelles couches de public, ce n'est pas dans des salles vétustes, désuètes ou inadaptées, qu'ils pourront atteindre leur objectif.

Aussi sont-ils résolus à ne pas demeurer passifs devant une telle situation et à faire tout ce qui est en leur pouvoir pour favoriser un renouvellement de l'équipement théâtral français.

Mais s'il importe de construire des théâtres, il importe avant tout qu'ils soient *bien construits*, qu'ils répondent pleinement à l'usage qui doit en être fait. Devant les erreurs de conception commises çà et là dans des réalisations pourtant récentes, les Centres ont compris la nécessité qu'il y avait à définir leurs besoins, et c'est ce à quoi ils se sont tout d'abord attachés.

Un fait a été acquis dès le départ : le bon théâtre est celui qui satisfait à une condition essentielle : *l'unité de la scène et de la salle.* Il s'est en effet avéré que, si perfectionné que soit l'équipement d'un théâtre, une bonne représentation n'y est possible que s'il permet le maximum de contacts entre comédiens et public, et entre les spectateurs eux-mêmes. Ces derniers doivent pouvoir réagir *ensemble* devant l'action dramatique, et cette réaction doit être immédiatement perçue de l'acteur. Art communautaire, le théâtre doit trouver des salles qui le servent en tant que tel.

Ce maître-principe devra donc inspirer toute architecture. Pratiquement il doit conduire à la construction de théâtres où *la scène, inscrite dans le volume de la salle, cesse d'être un lieu extérieur au public.* Comment cette exigence sera-t-elle satisfaite? Ce sera aux architectes d'en trouver les formules les plus heureuses. Il apparaît déjà pourtant que cette conception, quelle que soit la forme adoptée, aura une influence décisive sur plusieurs éléments primordiaux, tels que :

— *les dimensions de la salle*, dont les limites maxima semblent, selon les premières approximations, devoir correspondre à

growing preference for the semicircle.
—*the proscenium opening*. The proscenium arch should be *enlarged*, or even *suppressed*, according to the general shape of the auditorium.
—*the stage is generally lowered* and brought *forward* nearer to the audience.

In brief, and still for the sake of cohesion between the player and audience, all factors of detachment, constriction and segregation must be prohibited.

Once the difficult problem of the unity of stage and auditorium has been solved, the stage itself must next occupy the whole of the architect's attention. The conditions formulated by the Dramatic Centres in this respect bear upon :

—*the dimensions* of the stage which should be as large as possible. The actor must, when need arises, have sufficient space for his movements, and his scenic arrangements.
—*the equipment* which must offer, from flies to basement, the maximum of facilities.
—*accessibility* from as many points as possible for the actor's entrances and exits.
—*plenty of clearance backstage* which is necessary for the shifting of scenery and to allow room for the players in the wings.
—*lighting :* the footlights tending to isolate the stage from the auditorium, these could be usefully done away with if replaced by a sufficient number of well-placed spotlights.
—*the annexes*, which must include *dressing rooms*, providing suitable conditions, and even a green-room. Finally the stage should be easily accessible from outside for the unloading of scenery.

*

Such, to the actor, are the basic requirements of theatre architecture. It does not behove the Dramatic Centres, as a preliminary examination, to fix these norms too rigidly.

The Dramatic Centres also realise that the theatres of which they dream, will not materialise all at once. The Centres met

une capacité d'environ 1.200 places.
— *la disposition des fauteuils* qui tendra vers l'hémicycle.
— *l'ouverture de la scène* dont le cadre devra être *élargi*, voire *supprimé*, selon la forme générale de la salle.
— *l'abaissement de la scène* et son *avancée* vers le public.

En bref, et toujours au nom de la cohésion entre le comédien et son public, tous les facteurs d'éloignement, de rétrécissement et de dispersion devront être proscrits.

Une fois résolu le difficile problème de l'unité scène-salle, la scène proprement dite pourra alors requérir tous les soins de l'architecte. A son propos, les exigences formulées par les Centres Dramatiques portent sur :

— *sa dimension*, aussi vaste que possible. Le comédien doit, quand il en a besoin, pouvoir disposer de l'espace nécessaire à ses mouvements et à ses dispositifs scéniques;
— *son équipement* qui doit offrir, des cintres au sous-sol, le maximum de ressources;
— *son accessibilité* par les lieux les plus divers pour les entrées et les sorties des comédiens;
— *ses dégagements* nécessaires pour les mouvements des décors et des comédiens en coulisse;
— *son éclairage* : la rampe ayant tendance à isoler la scène de la salle, elle pourra être utilement supprimée, si des projecteurs assez nombreux et bien répartis la remplacent.
— *ses annexes* qui doivent comprendre des *loges* assurant des conditions de travail décentes aux comédiens et même un *foyer*. Enfin, la scène devra être largement accessible de l'extérieur pour le déchargement des décors.

Telles sont, pour un comédien, les premières données qui doivent inspirer l'architecture d'un théâtre. Il n'appartenait pas aux Centres Dramatiques, pour une première étude, de fixer des normes trop précises, si tant est qu'elles soient toujours souhaitables.

Les Centres Dramatiques savent d'ailleurs parfaitement que les théâtres dont ils rêvent ne surgiront pas d'un seul coup. S'ils se sont réunis, c'est tout d'abord pour affirmer leur

UN EXEMPLE...
LE FOYER DE LA CULTURE A SASSENAGE
(ISÈRE-FRANCE)

ARCHITECTE : *Maurice BLANC*

600 PLACES : 50 MILLIONS FR. FR.

THE multi-purpose hall built in Sassenage by the architect Maurice Blanc is based, in its general lines, on a project by Bernard Floriet, stage-manager of the Comédie de Saint-Etienne.

This achievement must be judged in its context—a small multi-purpose hall for a community of 2,000 inhabitants which had never been visited by a theatrical touring company.

The following explains how the architect set to work in his desire to avoid the usual, commonplace hall of the provinces.

LE Théâtre-Salle des Fêtes de Sassenage par M. Maurice Blanc, architecte, suit dans sa forme générale une étude de Bernard Floriet, directeur de la scène de la Comédie de Saint-Étienne.

Il importe de juger cette réalisation dans son contexte de petite salle multivalente, pour une commune de 2.000 habitants qu'aucune tournée théâtrale n'a encore visitée.

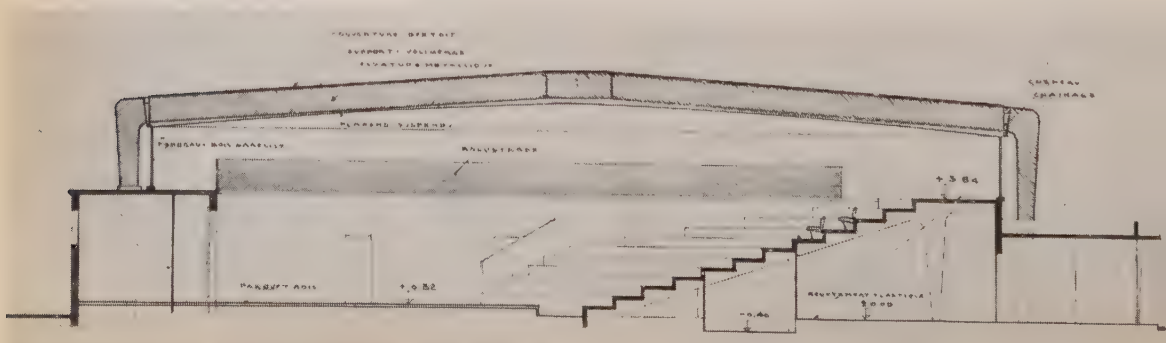
Désireux d'échapper aux poncifs de la traditionnelle salle des fêtes de campagne, voici comment s'y est pris l'architecte.

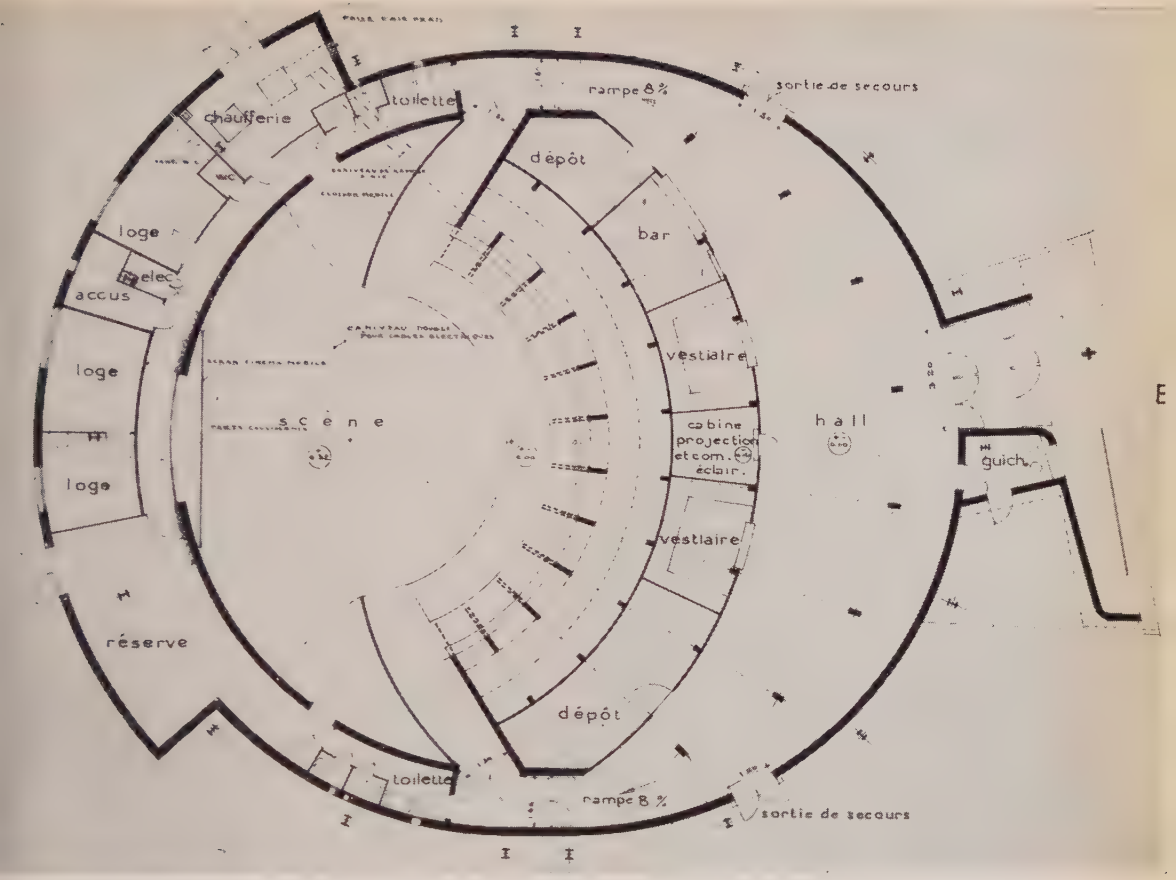
WHAT was required was a hall where different kinds of performances could be given without internal re-arrangement (moving of seats for instance) and where any kind of cultural function could be held without it appearing out of place.

Three main activities were envisaged : dancing, theatre and film shows. This hall would nevertheless provide suitable premises for conferences, lectures and meetings of all kinds.

NOUS avons voulu que les différentes distractions puissent être offertes sans modifications intérieures (déplacement des fauteuils par exemple) et que toute espèce d'expression artistique, de pensée ou autre, puisse effectivement se dérouler dans ce cadre sans pour autant paraître mal à l'aise.

Trois activités seront primordiales : bal, théâtre, cinéma. Cependant cette salle offrira un cadre valable pour des congrès, conférences, réunions de toutes sortes.





In order to allow full intimacy between stage and auditorium, these have been planned as one, and great care has been taken to see that no projection, no gap and no architectural feature breaks up this unity. This has led to the abolition of the traditional orchestra, footlights, front curtain and balconies.

An encircling promenade completely surrounds stage and auditorium behind the highest tier of seats. This can be used for stage action as well as for the public when the house is full, and also as a space for tables during dances and other functions.

Above the tiers and the stage, built in concrete, rise eighteen steel frames which support the roof of wooden battens made watertight with plastic material.

The ceiling has acoustic panels. The whole of the circular gallery is finished in pre-fabricated panels of wooden bakelite.

The space under the tiers is used to provide cloakrooms, perhaps a bar and a ballroom annexe.

The maximum capacity is 400 persons on the tiers and 200 persons seated or 350 standing in the gallery.

Afin de permettre au dialogue scène-salle d'être plus vivant, celui-ci a été disposé sous un seul et même volume et nous avons apporté une grande attention pour qu'aucune saillie, aucun volume, aucun incident architectural ne vienne rompre cette unité. Ceci nous a amenés à supprimer la traditionnelle fosse d'orchestre, la rampe, le rideau de scène, les différents balcons.

Une galerie circulaire enrobe, au niveau des gradins supérieurs, l'ensemble scène-salle et servira aussi bien à l'expression théâtrale qu'au public les soirs d'affluence ou à l'emplacement de tables destinées aux consommations lors de bals ou fêtes populaires.

Au-dessus des gradins et de la scène, réalisée en béton banché, ont été lancés 18 demi-portiques d'acier supportant la couverture en voliges de bois rendues étanches par un produit plastique.

Le plafond est traité en panneaux acoustiques. L'ensemble de la galerie supérieure sera clos par des panneaux préfabriqués en bois bakelisé.

Le volume sous les gradins a été aménagé en vue de remplir l'office de halls avec vestiaires, ou encore de bar, et de salle annexe de bal.

La capacité maximum de l'ensemble est de 400 spectateurs sur les gradins et 200 assis à la galerie ou 350 debout.

above all to declare their intention not to remain indifferent to the future. If it is necessary to build theatres—and built they *must be*—they wish to be in touch with all that is done in this direction. The work they have already accomplished for the revival of the theatre in France makes them the depository of valuable experience which should confer upon them indisputable authority.

★

They will therefore meet again to continue the discussion of this question with all those concerned : architects, theatre managers, and all those responsible in some way or another. Furthermore, the Dramatic Centres have decided to set up an *information centre* in Paris, the function of which will be :

—*the centralization* of researches made by the Centres with the collaboration of specialists and all researches undertaken elsewhere

—*the sifting* of these findings to answer as exactly as possible all questions of an aesthetic, technical or financial order raised by the building of theatres.

This information centre could for instance provide the answer to a particularly delicate problem : that of the all-purpose halls and cinema-theatres. From the point of view of profit, theatres fulfilling this function alone could not be built in sufficient numbers. This is why it is important that the needs of actors should be clearly defined so that the demands of their art may be taken into consideration during the building of these all-purpose halls.

Speaking on behalf of the Dramatic Centres, the architects and local government authorities, this information centre will be the organization in Paris to which they can address all their inquiries, the Dramatic Centres performing this same function in the provinces.

Finally it will act as intermediary between acting groups and the public authorities, so that effective aid may be given to projects which have met with approval.

Thus a tool is being forged which will allow the erection of more and better

volonté de ne pas rester indifférents devant l'avenir qui se prépare. Si l'on doit construire des théâtres — et il *faut* en construire — ils veulent être présents à tout ce qui sera fait dans ce sens. Le travail qu'ils ont accompli pour la renaissance du théâtre en France les rend en effet dépositaires d'une précieuse expérience et doit leur conférer une autorité indiscutable.

Aussi se réuniront-ils de nouveau pour reprendre la discussion de ce problème avec tous ceux qu'il concerne : architectes, directeurs de salles, responsables à tous les échelons. Mieux, les Centres Dramatiques ont décidé la création à Paris d'un *bureau d'études*, dont la fonction sera :

— la *centralisation* des recherches faites par les Centres, avec la collaboration de spécialistes, et de toutes celles faites d'autre part.

— la *mise au point* de ces études pour l'établissement de réponses aussi précises que possible à toutes les question d'ordre esthétique, technique et financier que soulève la construction de théâtres.

Ce bureau d'études pourra notamment fournir des réponses sur un problème particulièrement délicat : celui des salles des fêtes et des cinémas-théâtres. Pour des questions de rentabilité, des théâtres remplissant uniquement cette fonction ne pourront en effet être construits en assez grand nombre. C'est pourquoi il est important que soient bien définis les besoins des comédiens pour que les exigences de leur art puissent être prises en considération dans la réalisation de ces salles aux usages multiples.

Interprète à la fois des Centres Dramatiques, des architectes et des responsables locaux, ce bureau d'études sera pour eux à Paris l'*organe d'information* de leurs besoins respectifs, les Centres eux-mêmes pouvant tenir ce rôle en province.

Enfin, il se fera l'intermédiaire entre les collectivités et les Pouvoirs Publics pour qu'une aide effective soit accordée aux projets ayant eu son agrément.

Ainsi sera forgé l'outil qui permettra que des théâtres plus nombreux et mieux conçus soient édifiés. Mais encore faudra-t-il qu'il soit au service d'une véritable politique de

theatres. But it is still necessary that this tool should be at the service of a proper building policy; and the Dramatic Centres are calling upon the public authorities to recognise this necessity. They are also appealing to local government authorities, theatre architects and managers to collaborate in this restoration of the theatre in France. In an age where life is becoming more and more collective and where more attention is being paid to leisure, it is essential that theatres are not forgotten in the general movement of reconstruction, and that a place should be found for the theatre or the hall not only in cities and country towns but in every group of any importance from the hospital to the holiday camp, the school to the modern housing centre.

It is the whole future which is at stake, not just that of the theatre.

construction; et les Centres Dramatiques font appel aux Pouvoirs Publics pour qu'ils en comprennent la nécessité. Ils font également appel aux responsables locaux, aux architectes, aux directeurs de salles pour qu'ils collaborent à cette œuvre de régénération du théâtre en France. A une époque où le genre de vie se fait de plus en plus collectif et où les loisirs entrent de plus en plus en jeu, il est indispensable que les théâtres ne soient pas oubliés dans le mouvement général de reconstruction qui s'amorce, et qu'une place soit faite au théâtre ou à la salle des fêtes,non seulement dans les villes et les bourgades, mais dans toute collectivité d'une certaine importance, de l'hôpital au village de vacances, du groupe scolaire à la « cité radieuse ».

C'est tout un avenir, et pas seulement celui du théâtre, qui est en jeu.

TWO SUGGESTIONS * DEUX PROJETS

ARCHITECTE : *Jacques BOSSON*

TODAY many French towns are prevented from staging theatrical and other shows because they only have an inadequate hall or sometimes none at all.

The purpose of this article has, as its aim, to propose immediate solutions which would enable these towns to receive actors, musicians and lecturers, to organize balls, public meetings and exhibitions.

We were guided in our work by the requirement that the projects should be adaptable to a variety of uses, and by the wish to show that within strict financial limitations, it was possible to avoid making any architectural concessions.

But before submitting plans we ought to define the limits of such a project, for an all-purpose hall must only be envisaged in relation to a specific programme. Six hun-

AUJOURD'HUI, beaucoup de villes françaises sont privées de manifestations artistiques parce qu'elles n'ont que de mauvaises salles, ou parfois, pas de salle du tout.

Le but de cette étude est de proposer des solutions actuelles devant permettre à ces villes de recevoir des comédiens, des musiciens, des conférenciers, d'organiser des bals, des réunions publiques, des expositions.

Le souci d'adapter des projets à des usages multiples et celui de prouver qu'il est possible dans une stricte économie de ne faire aucune concession architecturale, ont guidé nos recherches.

Mais avant de présenter les plans, nous devons poser les limites d'une telle étude : une salle à tout faire ne peut être envisagée que dans le cadre d'un programme restreint. Six cents places paraît un chiffre maximum.

dred seats seems to be the maximum capacity. Beyond that an auditorium becomes too specialized, and cannot be at the same time a theatre, a lecture or exhibition hall. For instance, the quick removal of all seating is only possible on a small scale.

We have thus worked out two specimen schemes for halls, one seating three hundred, the other six hundred people, which are not merely all-purpose halls, but rather small, complete theatres with certain facilities allowing for a quick change from theatre to ballroom, for instance. This may seem a surprising statement, but we believe that the explanation lies in two factors. On the one hand, the practical needs of a theatre take priority over any other conditions required by a ballroom or lecture hall, and, on the other hand, the present vitality of the theatre in France places the latter at the head of all cultural and artistic activities.

Au delà, une salle est trop définie et ne peut être à la fois salle de théâtre, salle de conférence ou salle d'exposition. Par exemple, la suppression rapide de la totalité des fauteuils ne peut se faire qu'à une échelle réduite.

Nous avons donc étudié deux projets-types de salle (l'une de 300 places, l'autre de 600) qui ne sont pas à proprement parler des salles à tout faire, mais bien de petits théâtres complets dont certaines dispositions permettent une transformation rapide de la salle de théâtre en salle de bal, par exemple. Cette affirmation peut surprendre, mais nous pensons que l'explication tient en deux lignes. A savoir, d'une part que les nécessités pratiques d'une salle de théâtre priment toute autre condition exigée pour une salle de bal ou de conférence, et d'autre part que la vitalité actuelle du théâtre en France place ce dernier en tête des activités culturelles et artistiques.

HALL FOR THREE HUNDRED

46.000.000 French francs.
(the stage equipment accounting for 8.000.000)

SALLE DE TROIS CENTS PLACES

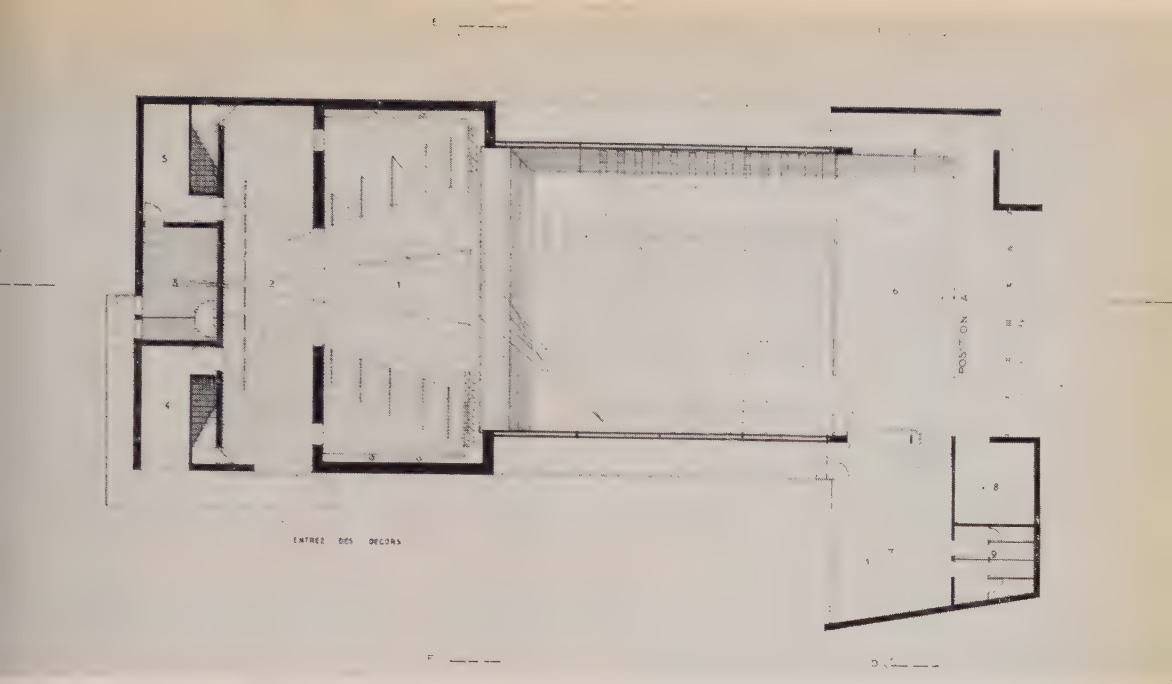
46 millions de francs français.
(l'équipement scénique comptant pour 8 millions)

The plans provide for an entrance-hall and related offices, the auditorium, the stage and its offices.

—the entrance-hall is at ground level. On the left-hand are a bar, toilets, cloakroom and access to two side corridors;

Ce projet comprend une entrée et ses services attenants, la salle proprement dite, la scène et ses services.

L'entrée se fait de plain-pied. A gauche, un bar, des toilettes, un vestiaire et l'accès à deux promenoirs latéraux; les portes



GROUND FLOOR PLAN

1. Stage.—2. Rear stage.—3. Projection room. —4. & 5. Store for scenery and properties (extending under the stage).—6. Entrance hall (which can be reduced in size to make room for 100 more spectators in the auditorium.—7. Bar.—8. Cloakroom.—9. Toilets.

REZ-DE-CHAUSSÉE

1. Scène. — 2. Arrière-Scène. — 3. Cabine de projection. — 4 & 5. Dépôt, décors, accessoires (ils s'étendent sous la scène). — 6. Hall d'entrée (il peut être rétréci pour permettre l'installation de 100 spectateurs supplémentaires dans la salle). — 7. Bar. — 8. Vestiaire. — 9. W.C., toilettes.

—the outside doors slide sideways thus entirely opening up the entrance space.

The auditorium is definitely square in plan. The square hall is simple to build and gives the audience a feeling of " being together ". It furthermore offers a suitable area for installing a ring or a dance floor, it being possible to store all the seats under the floor of the stage.

The width of the hall is 12.50 metres (approximately 41 feet); and this is also the width of the proscenium opening. There is therefore no break between the volume of the stage and that of the hall. At the same time an inner proscenium will allow the opening to be framed down to seven metres wide (23 feet). The stage is raised 1.10 metres (3.6 feet) above the level of the auditorium. The design of the stage was based principally upon the need to provide sufficient wing space. It is seven metres deep (23 feet) to the back wall to which are added an apron

extérieures coulissent latéralement, libérant totalement l'entrée.

★

Le plan de la salle est sensiblement carré. Forme simple à construire, le carré crée un lieu où l'on se sent réunis et de plus offre une aire propice à l'installation d'un ring ou d'une piste de danse, les fauteuils pouvant se ranger en totalité sous le plancher de scène.

La largeur de la salle est de 12,50 m; c'est aussi l'ouverture de la scène. Il n'y a donc pas de rupture entre le volume de celle-ci et celui de la salle. Toutefois, le manteau permet de cadrer jusqu'à 7 m. Le plateau est surélevé de 1,10 m par rapport au niveau de la salle.

L'étude du plan de scène a principalement porté sur la nécessité de doter le plateau de dégagements suffisants. Sa profondeur est de

of 1.20 metres (approximately four feet) in front of the safety curtain and a rear-stage four metres deep (13 feet) opening out of the back wall.

The total depth of the stage is therefore 12.50 metres (40 feet). The stage-cube proper is 15.60 metres wide by seven metres deep (51 feet by 23 feet) with a proscenium opening 5.30 metres high (17 feet).

Scenery is brought in directly on to the rear stage, which serves also as a way-in for the stairs leading from the dressing-rooms below, and in a similar way for two offices, one for stage-management and the other for properties. A projection room is between the two offices.

Down below are the dressing rooms and cellar space for heating equipment and for stores. This cellar can be reached directly through a trap-door in the hall. Furthermore, there is direct access from this basement to the space where seats can be stored.

Construction : the hall and entrance hall are built of twelve foot units of double wooden panels. Inside and outside facings are made in fluted strips. The structural framework is exposed, the floor is in oak. The whole building rests on foundations of reinforced concrete.

The stage-cube and its offices, as well as the dressing rooms, are walled with regulation stone. The floor of the stage is in pine. The roof is in zinc or aluminium over the auditorium, the entrance hall and the rear stage and is flat above the stage tower, in the form of a terrace.

Stage Equipment : the stage equipment comprises all the necessary facilities for the smooth running of the stage; battens, spots, sets of lines, switchboard, grid, etc. and of course complies with all safety regulations.

7 m entre murs, augmentée d'un proscénium de 1,20 m au delà du rideau de fer, et d'une arrière-scène de 4 m de profondeur s'ouvrant dans le mur du lointain.

La profondeur utilisable de la scène est donc de 12,50 m. La cage de scène a 15,60 m de largeur sur 7 m de profondeur et une hauteur d'ouverture de 5,30 m.

L'entrée des décors se fait directement par l'arrière-scène, laquelle sert de dégagement aux escaliers venant des loges situées au niveau inférieur, et à deux locaux, l'un réservé à la régie et l'autre à un dépôt d'accessoires. Entre ces deux bureaux, une cabine de projection.

Au niveau inférieur, les loges et leurs services et un local réservé à la chaufferie et au matériel. Ce local s'ouvre directement par l'intermédiaire d'une trappe dans la salle. De plus, au même niveau, accès direct à l'espace réservé au rangement des fauteuils.

CONSTRUCTION : la salle et l'entrée sont construites sur une trame régulière de 3,60 m en panneaux de bois à double paroi. Les faces extérieures et intérieures de ces panneaux sont en frises rainées. Les poutres de la charpente sont apparentes, le plancher est en chêne. L'ensemble repose sur un soubassement en béton armé.

La cage de scène et ses services, ainsi que les loges sont en murs de pierres réglementaires. Le plancher de scène est en sapin. La couverture est en zinc ou en aluminium pour la salle, l'entrée et l'arrière-scène, et en terrasse pour la cage de scène.

ÉQUIPEMENT SCÉNIQUE : l'équipement de la scène comprend toutes les dispositions nécessaires au bon fonctionnement du plateau : herses, projecteurs, équipes, jeu d'orgue, gril, etc., et tient compte évidemment des règlements de sécurité en vigueur.

HALL FOR SIX HUNDRED

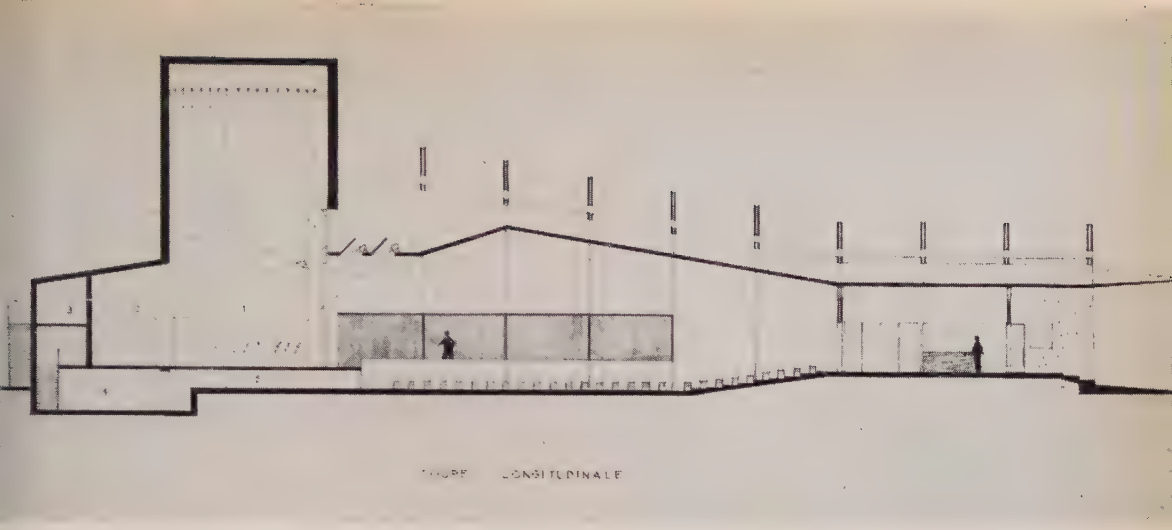
80.000.000 French francs.
(the stage equipment accounting for 10.000.000)

As we have already explained, this number of seats marks the limit beyond which we should not go.

SALLE DE SIX CENTS PLACES

80 millions de francs français.
(l'équipement scénique comptant pour 10 millions)

Comme nous l'avons dit, ce nombre de places représente la limite que l'on ne peut dépasser dans l'étude de ce programme.



SECTION

1. Stage cube.—2. Rear stage.—3. Projection Room.—4. Storage space and boiler room.—5. Storage space for seating.

COUPE LONGITUDINALE

1. Cage de scène. — 2. Arrière-scène. — 3. Cabine cinématographique. — 4. Dépôt, rangement, chaufferie. — 5. Aire de rangement des fauteuils.

This plan includes an entrance hall and offices, the auditorium itself, the stage and its offices.

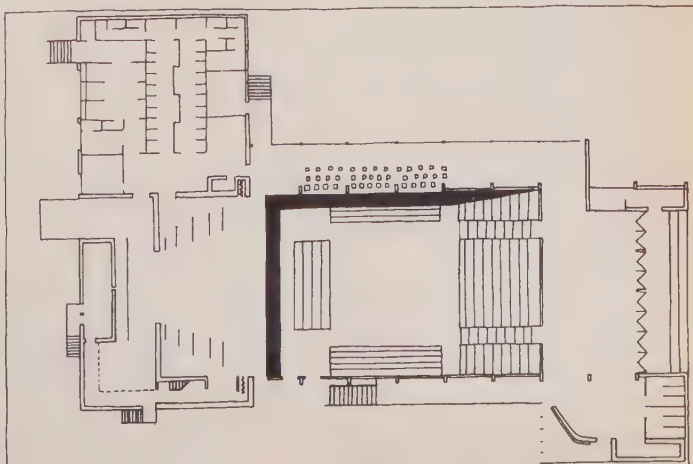
A few steps lead up to the entrance hall into which open a bar and two corridors, one of which may be used as an exhibition gallery.

The auditorium is rectangular in plan, and is divided into a square, flat « Stalls » and into a stepped « Pit » with risers 0.15 metres high (six inches) and treads 0.80 metres deep (31 inches). (See section). The square stalls is the adaptable space, the moveable

Ce projet comprend une entrée et des services attenants, la salle proprement dite, la scène et ses services.

L'entrée est surélevée de quelques marches et donne accès à un bar et à des services, ainsi qu'à deux promenoirs, dont l'un, couvert, peut servir de galerie d'expositions.

Le plan de la salle est rectangulaire, divisé en un parterre carré horizontal et en gradins de 0,15 m de haut, et de 0,80 m de profondeur (voir coupe longitudinale). Le parterre carré représente l'aire transformable (les fauteuils mobiles se rangeant sous la scène) permettant



After removal of the seats from the stalls, a central space is left for acting.

Le parterre carré, débarrassé de ses sièges, s'est transformé en « aire de jeu ».

seats being stored underneath the stage allowing for the installation of a ring, a dance floor or a « theatre in the round ».

The hall is 16 metres wide (53 feet), the stage opening is the same width but may be masked by an inner proscenium down to eight metres wide (26 feet). The area of the stage is about 120 sq. metres (1278 sq. feet) to which is added an apron projecting 1.70 metres (six feet) in front of the safety curtain and a rear stage about 13.50 metres deep (44 feet). Ample space is allowed for movement all round the stage. A projection room has been planned in the rear stage space and this latter is also extended in a wing at right-angles to the hall where dressing rooms and offices are situated.

Construction : the auditorium and the entrance are built in uniform elements of 4.30 metres (14 feet) consisting of timber frames, exposed to view outside, resting on foundations of reinforced concrete.

The floor is in oak. The ceiling is suspended from the timber framework and the inner side walls of the hall are independent from the outer walls. The whole building thus resembles a nest of two boxes, one isolated from the other (see section).

The stage-cube and its annexes, as well as the stage offices and dressing-rooms, have walls of stone of regulation thickness.

The floor of the stage is in pine. The roof is in zinc or aluminium for the auditorium, entrance, rear stage and the dressing rooms and is flat above the stage tower.

Stage equipment : The stage equipment comprises all the necessary facilities for the smooth running of the stage.

*

The plans described here must not be considered as final either in form or structure. Their adaptation to actual use may involve alterations to suit conditions.

These plans do, however, have the value of concrete suggestions in the present shortage of halls in a large number of towns.

l'installation d'un ring, d'une piste de danse ou d'un « théâtre en rond ».

La largeur de la salle est de 16 m, l'ouverture de la scène est de la même largeur et le manteau permet de cadrer à 8 m. La surface du plateau est d'environ 120 m², augmentée d'un proscénium avançant de 1,70 m au delà du rideau de fer, et d'une arrière-scène de 13,50 m environ. Des dégagements importants facilitent la circulation autour du plateau. Une cabine cinématographique a été prévue dans le volume de l'arrière-scène, celui-ci se prolongeant en aile perpendiculairement au volume de la salle pour abriter loges et bureaux de scène.

*

Construction : la salle et l'entrée sont construites sur une trame régulière de 4,30 m constituée de portiques en bois apparents extérieurement et reposant sur un soubassement en béton armé.

Le plancher est en chêne. Le plafond est suspendu à ces portiques et les parois latérales intérieures de la salle sont indépendantes des parois extérieures. L'ensemble de la construction se présente donc comme deux caissons isolés l'un de l'autre (voir coupe).

La cage de scène et ses services, ainsi que les services de scène et les loges, sont en murs de pierres d'épaisseur réglementaire. Le plancher de la scène est en sapin. La couverture est en zinc ou en aluminium pour la salle, l'entrée, l'arrière-scène et les loges, et en terrasse pour la cage de scène.

Équipement scénique : l'équipement de la scène comprend toutes les dispositions nécessaires et réglementaires exigées pour le bon fonctionnement du plateau.

*

Les projets présentés ne doivent pas être considérés comme des projets trop déterminés, ni dans leur forme, ni dans leur structure. L'adaptation à une réalité pourrait en effet transformer certaines données de l'étude.

JACQUES BOSSON

TWO SUGGESTIONS AND AN APPLICATION

DEUX PROJETS ET UNE RÉALISATION

ARCHITECTE : *Alain BOURBONNAIS*

TWO solutions are also suggested by Alain Bourbonnais for the problem of the touring theatre, the lack of which is so great in France. Their great advantage is that they are economical and at the same time meet all theatrical requirements.

THEATRE FOR SEVEN HUNDRED

87.000.000 French francs

(the stage equipment and seating accounting for 35 million)

This theatre is small but well equipped from the scenic point of view, costing little and paying off because it is suitable for all kinds of performances. Not only have questions of economy been studied and adaptability to function, but an atmosphere has been sought, created by linking audience and actors and also the individual members of the audience to each other. The play unfolds therefore in the intimacy thus established which helps much towards a good performance.

The auditorium. It seemed that an auditorium seating 700 people suited most provincial towns. The shell-shaped amphitheatre was preferred for several reasons : the audience surrounds the stage in a way which helps the actor; all the seats are uniformly good; from all parts of the house a good view is obtained of the stage, the furthest seat being at a distance of only fifty-five feet from the front of the stage; the audience is not seated in deeply receding, straight rows but in a wide curve which

DEUX solutions également sont proposées par Alain Bourbonnais pour ce théâtre de passage qui manque le plus en France. Leur grand mérite est d'être économiques tout en répondant aux exigences de l'instrument théâtral.

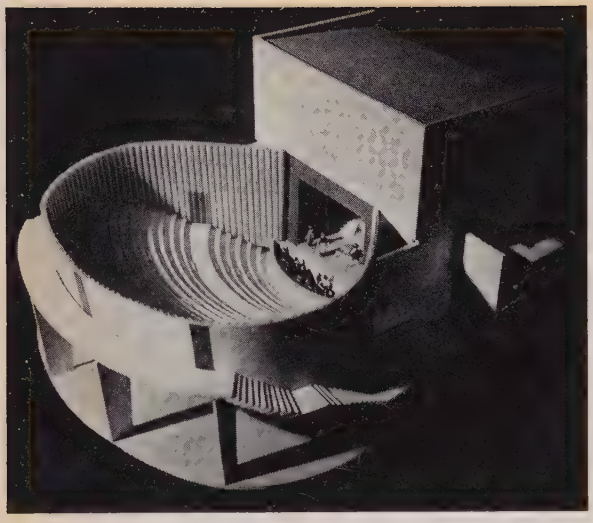
THÉATRE DE SEPT CENTS PLACES

87.000.000 de francs français

(l'équipement scénique et les sièges comptant pour 35 millions)

Ce théâtre est petit mais fortement équipé sur le plan scénique, coûtant peu et rentable car il permet la représentation de tous les genres de spectacle. L'étude n'a pas seulement porté sur l'économie et l'adaptation à la fonction : une ambiance a été recherchée, réalisée par le rapprochement des spectateurs et des acteurs et par celui des spectateurs entre eux, afin que l'action dramatique se déroule dans une parfaite communion humaine, hautement favorable à la qualité du spectacle.

La salle : il a paru qu'une salle de 700 places convenait à la plupart des villes de province. La forme d'amphithéâtre en coquille a été choisie pour plusieurs raisons : le public entoure l'action théâtrale dans une convergence très favorable au jeu des acteurs; toutes les places sont également bonnes, de toutes on voit aussi bien la scène, la place la plus éloignée n'est qu'à 17 m. du proscénium; les spectateurs ne sont pas disposés en profondeur dans des rangées rigides mais sur une largeur incurvée qui leur permet de se voir

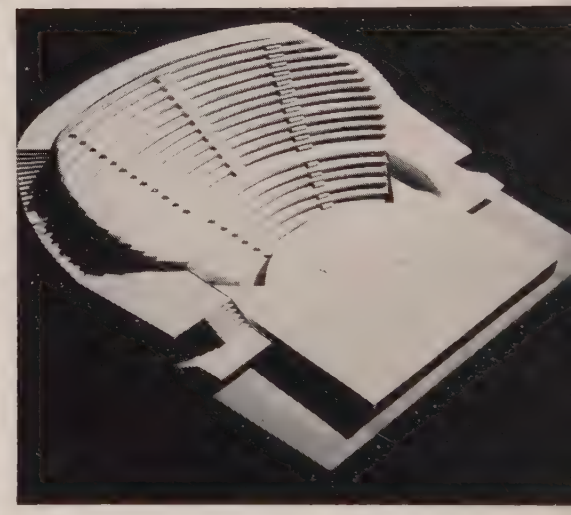


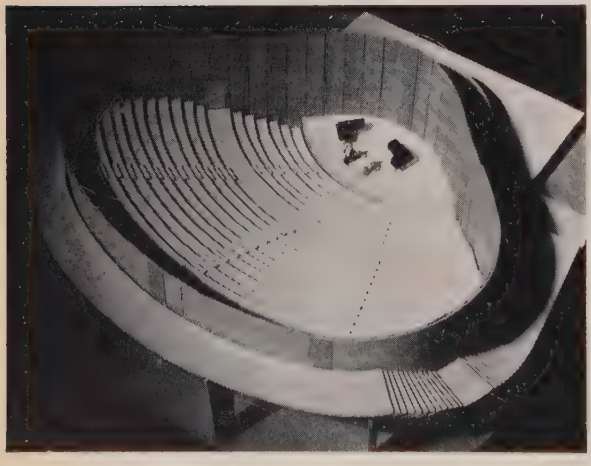
← The stage is sixty-two feet wide by thirty-nine feet deep. These dimensions enable operatic performances to be given. The height of the grid is fifty-two feet and allows adequate flying space for all scenery. An orchestra pit for thirty musicians is provided.

← La scène mesure 19 m. de largeur sur 12 m. de profondeur. Ces dimensions lui permettent de recevoir les spectacles lyriques. La hauteur sous gril est de 16 m., ce qui autorise l'envoi de tous décors dans les cintres. Une fosse d'orchestre pour trente musiciens est prévue pour les spectacles lyriques.

The orchestra pit can be covered over to → make a large fore-stage which projects well into the auditorium. The atmosphere of the Elizabethan theatre is thus created.

Cette fosse peut être couverte pour réaliser un vaste proscénium qui avance largement dans le public. On retrouve ainsi l'ambiance du théâtre élisabéthain. →





— With the forestage in position, it is possible to lower a wall in sections, continuing the wall of the auditorium and closing the proscenium opening. The auditorium is then transformed into an amphitheatre with a large platform, 531 square feet in area. This arrangement provides the best atmosphere for lectures, variety performances, chamber music and even certain dramatic performances. With this partition, which continues the shape of the auditorium, actors and audience seem to be together in the same place and the strongest possible link is established between stage and auditorium.

— Le proscénium étant en place, il est possible de faire descendre des cintres une paroi par éléments qui continue exactement celle de la salle et ferme le cadre de scène. La salle devient alors un amphithéâtre avec vaste estrade de 50 mètres carrés. C'est dans cette disposition des lieux qu'on trouvera la meilleure atmosphère pour les conférences, les spectacles de variétés, la musique de chambre et même pour certaines œuvres dramatiques. Par l'emploi de cette paroi, continuant la forme de la salle, acteurs et spectateurs sont dans le même lieu et l'échange de salle-scène est réalisé au plus haut degré.

allows them to see each other and thus encourages a proper relationship. Walls which are curving and not so high replace the forbidding, rigid lateral walls which are unnecessary and harmful to the atmosphere of so many theatres. The curve of these walls terminates at the stage to stress the intercommunication between audience and actors.

les uns les autres, ce qui favorise ainsi une parfaite communion; des parois courbes et peu élevées remplacent les froids et rigides murs latéraux inutiles et néfastes à l'ambiance de tant de salles de spectacle. L'inflexion de ces parois se résout sur la scène même pour accuser l'intercommunication du spectateur et de l'acteur.

THEATRE AND ALL-PURPOSE HALL

57.000.000 French francs.

This hall is intended for 700 to 800 persons who may attend the various functions of a small provincial town : school concerts, prize givings, election meetings, lectures, sports meetings, film shows, concerts and, more especially, opera, comedy, ballet, and variety performances.

The auditorium suitable for these various activities must be adaptable in three different ways : a flat floor, free of seats, for dancing; a sloping floor with seats facing the stage for shows; a floor with rising tiers and with seats arranged round a ring or platform stage for boxing, theatre-in-the-round and so no.

This auditorium is surrounded on three sides with a gallery intended not only to swell the audience by providing another 200 seats but also to girdle the auditorium

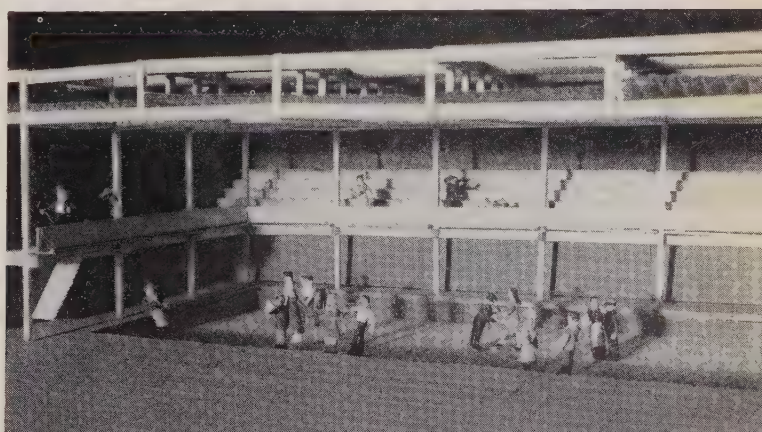
THÉATRE-SALLE DES FÊTES POLYVALENT

57 millions de francs français.

Cette salle est destinée à recevoir 700 à 800 personnes qui peuvent assister aux manifestations les plus diverses d'une petite ville de province : fêtes scolaires, distributions des prix, réunions électorales, conférences, réunions sportives, cinéma, concerts, et notamment théâtre lyrique, comédie, ballet, variétés.

La salle se prêtant à ces diverses activités doit donc se présenter de trois façons distinctes : parterre plan, dégagé de sièges (bal); parterre incliné, garni de sièges orientés vers la scène (théâtre); parterre en cuvette, garni de sièges orientés autour d'un ring ou d'une estrade (boxe, théâtre en rond).

Elle est entourée sur trois côtés d'une galerie destinée non seulement à accroître le nombre des spectateurs par un balcon de



Arrangement for dancing.

Disposition pour les jours de bal.

Arrangement for performances.

Disposition pour les jours de représentation.

and thus help to create an atmosphere favourable to actor-audience communication. The dance floor is on a lower level which enables the public seated under the gallery to watch the dancers without impeding them. When a performance is to be given the floor can be transformed into tiers thanks to sections lifted out from the front and placed at the back. The seats, stored in a space on the prompt side, are put into position in rows and are fastened to the floor at each end with a device requiring the minimum of labour. It is even possible by re-arranging the sections and seats laterally and placing seats for the audience on the forestage, to make an auditorium „ in the round ".

The stage has the same dimensions and standard equipment as that of the preceding theatre.

200 places, mais aussi à ceinturer la salle de spectateurs et ainsi contribuer à lui donner une ambiance favorable à la communication acteurs-spectateurs. Le sol de la piste de danse est en contre-bas et permet au public, installé sous la galerie, de suivre les ébats des danseurs sans les gêner. Les jours de spectacle, le parterre peut se transformer en gradins grâce à des panneaux transportés de l'avant à l'arrière. Les sièges, entreposés dans un local côté jardin, sont mis en place par rangées et maintenus au sol par un blocage aux extrémités nécessitant un minimum de main-d'œuvre. Il est même possible, en disposant les panneaux et les sièges latéralement, et en mettant des spectateurs sur l'avant-scène, de créer une salle de spectacle concentrique.

La scène a les mêmes dimensions et équipements standardisés que le théâtre précédent.

AN APPLICATION — UNE RÉALISATION

The new Caen Theatre. 1200 seats, costing 400 million French francs.
Tiers and boxes provide the auditorium with its décor, thus successfully avoiding rigid cubic architecture with bleak, white walls.

Le nouveau Théâtre de Caen. 1200 places. Coût : 400 millions.
Par ses gradins et ses loges, la salle crée son propre décor et répond au souci d'éviter une architecture rigide et cubique, faite de murs blancs et froids.

QUAND LES ACTEURS SE FONT CONSTRUCTEURS

Thomas A. SCHROTH

THE enthusiasm with which the actors of the Trumbull Theatre built their own playhouse with their own hands was the subject of an article which appeared in August 1957 in the magazine "Theatre Arts", extracts from which we have been given permission to reprint here.

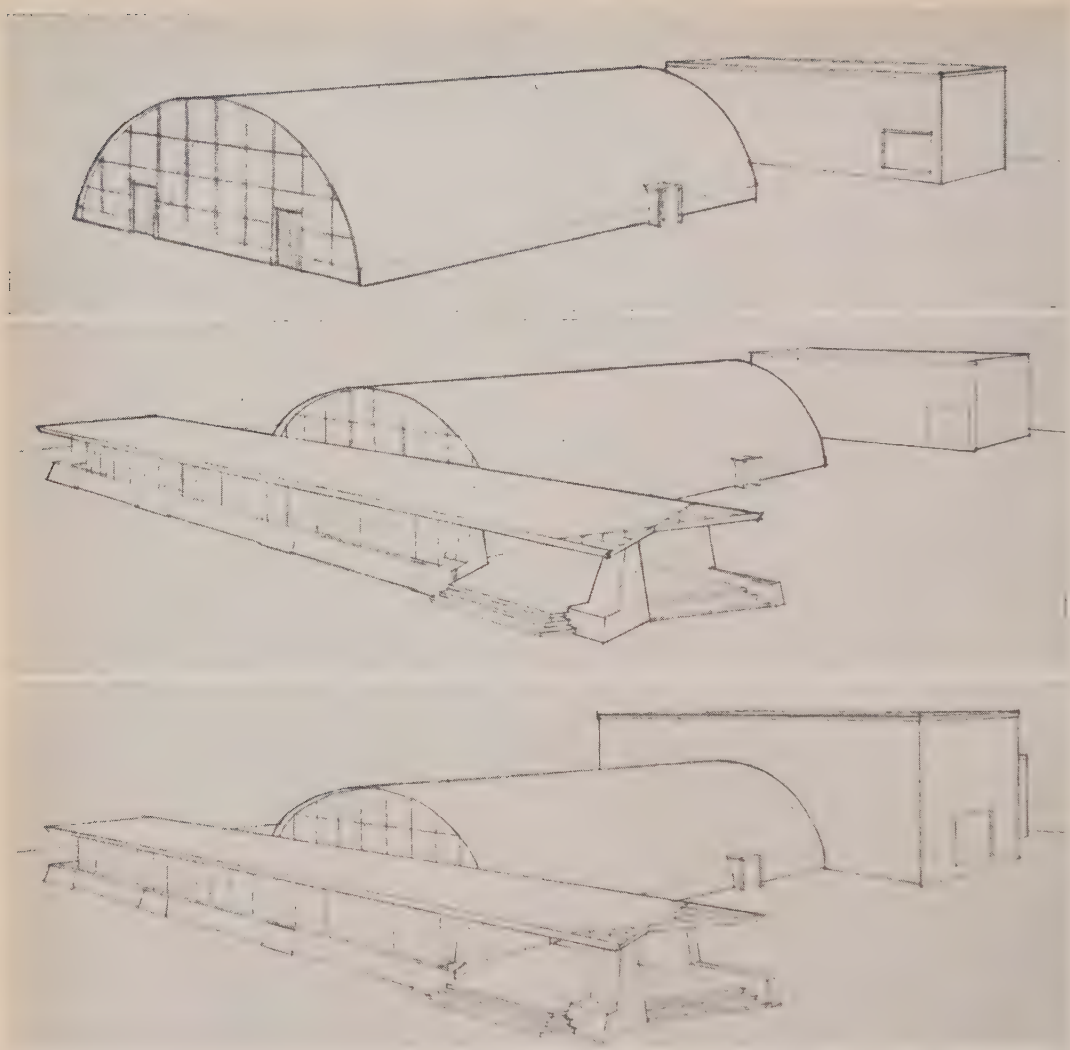
L'ENTHOUSIASME déployé par l'équipe du Trumbull Theatre pour construire, autant dire de ses propres mains, le bâtiment qui l'abrite, a fait l'objet d'un article paru en août 1957 dans la revue « Theatre Arts » qui nous autorise à en reproduire des extraits.

TRUMBULL New Theatre was organized nine years ago in Warren, Ohio. After bouncing around in various living rooms, church auditoriums, high schools (pleasant but makeshift) and a Skid Row loft theatre (promptly closed by a righteously indignant fire marshal), we decided last year to build a new home. Assets available at that time were the land for our proposed structure (purchased the year before for $ 3.750) and a building fund of $ 4.000.

First we planned what we considered to be the finest and most complete laboratory for the production of good plays. Next we stripped it of all but basic necessities. What was left was part one of a three-part building program—and this is the part now realized and in operation. It may seem strange that we decided to do without dressing rooms, storage rooms, proscenium, curtain and backstage area. But we knew that our

LE Trumbull Theatre a été créé, il y a neuf ans, à Warren, dans l'Ohio. Nous nous étions établis successivement dans des salons privés, des églises, des écoles — ce qui est une solution sympathique, mais résignée — puis dans un grenier qui fut rapidement fermé par un commandant de pompiers dont l'indignation était assez justifiée. Voici deux ans, nous décidâmes donc de construire un nouveau local. Notre richesse consistait uniquement dans le terrain, acheté un an plus tôt pour 3.750 dollars, et dans un capital de 4.000 dollars destiné à la construction.

Nous dressâmes en premier lieu les plans de ce que nous considérions comme l'instrument le plus beau et le plus complet pour la représentation de bons spectacles. Puis nous en supprimâmes tout ce qui n'était pas absolument nécessaire. Le reste constituait la première partie d'un programme de construction en trois étapes. C'est celle



Stage 1 : Basic theatre building. Addition of scenery dock and dressing rooms.

Stage 2 : Addition of gallery area and lobby.

Stage 3 : Construction of stage house.

Première étape : théâtre provisoire; s'y ajoutent une réserve à décors et des loges.

Seconde étape : adjonction d'une galerie d'exposition et d'un foyer.

Troisième étape : construction de la scène définitive et de ses annexes.

audience had to have something attractive to look at in a physical plant, adequate rest rooms, and an acoustically sound, properly sight-lined and intimately enclosed space from which to view the productions. These elements plus a stage consuming a third of the total building were considered basic. (With three productions under our belts, we're happy with these decisions.)

qui est aujourd'hui accomplie et en service. Il semblera peut-être bizarre que nous ayons décidé de nous priver de loges, de remises à décors, de cadre de scène, de rideau et d'arrière-scène. Mais nous savions que notre public devait avoir quelque chose d'agréable à regarder, avoir aussi des dégagements convenables et une salle dotée d'une bonne acoustique et d'une visibilité

Our second step is to be a lobby-art museum to further pamper and attract our audiences. Having made ourselves irresistibly attractive, we shall than be ready for the third step—a spacious, completely equipped stagehouse. To support this luxury we will remove the temporary stage and make room for an additional hundred seats. Dressing rooms, scene dock and storage rooms will be built by the members as profits accumulate, and will not be considered a formal step in our progress but a grim necessity created out of the frustrations of the production crews. So much for the future; now back to what we have actually accomplished.

We examined many types of structures with price and utility in mind. We settled on an Inland Steel Lok-Rib because it eliminated the costly item of structural framework (the sections support themselves as they are bolted together) and because it was advertised as a " do-it-yourself " operation. We wrote to the president of the company, enclosing a prospectus. He questioned our use of the Lok-Rib because of insulating problems, but we had anticipated this in our design. Convinced that we had stumbled upon a solution to what had proved a handicap in the promotion of its building, the firm offered us our forty-by-eighty-foot shell at a substantial reduction because of the experimental nature of the project. This became our pattern for approaching suppliers. We would try to uncover offbeat qualities in the product we were to use, then present our plans for it to the company; in most cases we found eager co-operation and reduced rates.

We appointed our treasurer as project business manager, and gave her requisite authority. Then we set up work groups in a number of categories.

Lighting is a matter that requires the presence of a genius in the group. We allocated 22 per cent of the total budget to this committee. It was essentially a one-man project in design and execution, but our man trained an assembly line of four carefully selected workers to put the spaghetti-like jumble of equipment together. We banked on lighting tricks to give our productions the

parfaite à toutes les places. Tout cela et la scène, représentant à peu près le tiers de l'ensemble, nous parut essentiel au départ.

Notre deuxième étape vise à disposer, pour attirer mieux encore le public, d'un foyer qui serve de galerie d'exposition. Lorsque nous nous serons rendus, de la sorte, irrésistiblement (!) attrayants, nous serons prêts pour la troisième phase : un bâtiment théâtral spacieux et complètement équipé. Pour atteindre à cet état luxueux, nous déplacerons la scène provisoire et ajouterons une centaine de fauteuils. Les loges, les ateliers, les magasins pour le matériel, nous les construirons nous-mêmes au fur et à mesure des bénéfices. Ils ne seront pas pour nous une étape de prestige, mais comme une nécessité éprouvée par tout ce qui nous aura manqué jusqu'alors. Voilà pour l'avenir. Revenons à ce que nous avons déjà réalisé.

Nous avons étudié de nombreux types de construction, en tenant compte de leur prix et de leur utilité. Nous nous sommes arrêtés à l'Inland Steel Lok-Rib parce qu'il éliminait une très coûteuse charpente (les diverses parties, boulonnées, se soutiennent l'une l'autre) et aussi parce que la publicité en parlait comme d'un système à la portée de tous. Nous écrivîmes au président de la société, en joignant un plan. Il nous interrogea sur notre emploi du Lok-Rib à cause des problèmes d'isolation. Mais nous les avions prévus dans nos projets. La société fut convaincue que nous étions tombés par hasard sur la solution d'une difficulté qui contrariait encore son succès. Du coup, elle nous offrit notre charpente (15 mètres sur 30 environ) avec une importante réduction étant donné l'aspect expérimental de notre projet.

Cela devint notre règle dans nos démarches auprès de nos fournisseurs. Nous tâcherions de découvrir des qualités inconnues au produit que nous allions employer, puis de présenter notre decouverte aux firmes en cause. La plupart du temps, nous en tirâmes une coopération active et des réductions sur les prix.

Nous nommâmes notre trésorier directeur commercial de notre entreprise et lui donnâmes l'autorité requise. Nous constituâmes

flexibility and charm usually ruled out by a limited budget. Our electrical engineer sums up his objective as follows : " equipment for tomorrow's needs, built with today's funds at yesterday's prices ". He adds : " To achieve this we designed a switchboard utilizing automatic preset scene control, buying dimmer drive motors and relays from government surplus houses. Local firms contributed metal panels and cubicles built to our specifications. "

The trio responsible for raising the necessary funds was also functioning at this time. The year prior to the building process, to test the public's appraisal of our schemes, we sent out invitations to forty-two prominent prospects to become patrons by donating $ 25 apiece to a building fund. We had one refusal. This original list was expanded to several hundred persons, who were to be approached by personal contact. Nor did we neglect industry and various commercial houses in the community. When this committee had reached the $ 6.000 mark, it gave the building committee the green light. With this amount we were assured of at least getting up the shell of the building. The fund-raising committee eventually secured $ 17.000 in amounts ranging from $ 1 to $ 1.500.

Enthusiasm cannot build a theatre for $ 25.000. But it induced suppliers to offer services and materials. The local English Ford dealer donated space for our off-lot projects. Brainard Steel gave two sixteen-foot towers for metal scaffolding, for use in high-altitude jobs. Durig Construction did our excavating, and the weather gave us unrelenting rain.

The ground-breaking ceremony took place in September. The building components had been delivered earlier, and contracts for the shell of the building were signed. While these contracts were being carried out, we worked evenings and week-ends placing exterior drain tile, laying the concrete block for the interior partitions, constructing the piers for the stage framing, water-proofing the exterior walls with asphalt, pouring foundations, laying the block for the three furnace rooms, and receiving and sorting

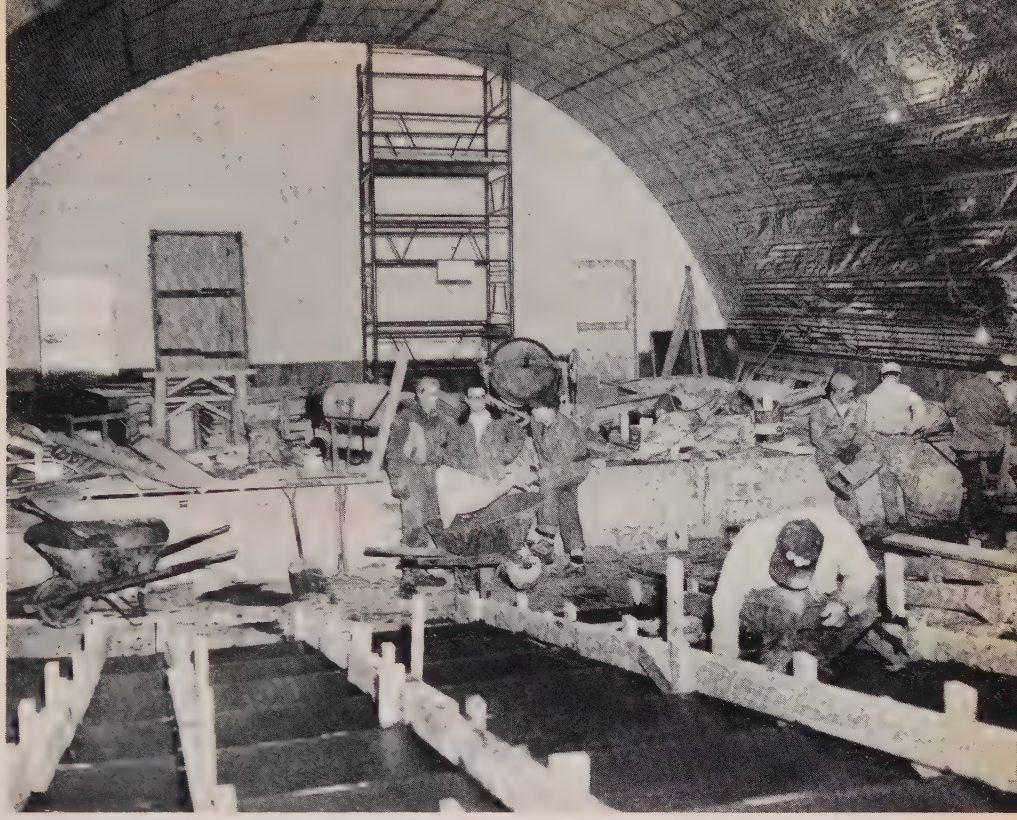
alors les équipes de travail selon diverses catégories.

L'éclairage est un élément qui exige la présence d'un génie dans le groupe. Nous lui avons consacré près du quart de notre budget. Il fut essentiellement, pour le plan comme pour l'exécution, l'œuvre d'un homme, mais celui-ci avait formé une équipe de quatre travailleurs, soigneusement sélectionnés, pour débrouiller ce « plat de spaghettis » caoutchouté qu'est un appareillage électrique. Nous comptions sur la magie des éclairages pour compenser dans nos spectacles ce dont nous privait un budget restreint. Notre ingénieur-électricien résumait ses intentions dans une formule : « Une installation pour les besoins de demain, assurée par le capital d'aujourd'hui aux prix d'hier ».

Il y avait aussi un trio chargé de réunir les fonds nécessaires. L'année qui précédait la mise en chantier du bâtiment, et afin de connaître l'opinion du public sur nos projets, nous invitâmes quarante-deux personnalités à devenir membres protecteurs en donnant 25 dollars chacune au fonds de la construction. Nous essuyâmes un seul refus. Cette première liste fut étendue à quelques centaines de personnes que nous devions atteindre par contact personnel. Nous ne négligions pas non plus l'industrie ni plusieurs maisons de commerce de la ville.

Lorsque la commission eut amassé 6.000 dollars, ce fut le « feu vert » pour notre comité de construction. Avec cette somme en effet, nous étions sûrs de pouvoir édifier au moins la charpente du bâtiment. La commission des fonds se procura finalement 17.000 dollars par tranches de 1 à 1.500...

L'enthousiasme ne suffit pas pour construire un théâtre, même avec 25.000 dollars. Mais il incita des fournisseurs à offrir leurs services et des matériaux. Le distributeur local de la Ford anglaise fit don d'un terrain pour nos projets futurs. La Brainard Steel nous offrit deux pylones de cinq mètres pour les échafaudages métalliques dans les travaux à effectuer dans les hauteurs. La Durig Construction effectua les travaux des fondations — et le temps nous accorda, lui, ...une pluie incessante!



hundreds of items of building materials.

As soon as the stage end of the building was erected, we framed in the stage-floor joists. We were fortunate in being able to buy a quantity of two-by-eight inch lumber at a discount of about 40 per cent, from a lumberyard which was going out of business. The stage floor itself was constructed with common six inch attic flooring, a third of which we had salvaged from our previous workshop theatre. The object in finishing this part of the project first was twofold : to give us a place to store materials out of the sea of mud, and to give the cast a place to rehearse as soon as possible.

Next we moved to the front of the building and framed in the façade with a three-foot-square grid of vertical two-by-sixes and horizontal two-by-fours, over which a temporary tarpaulin was attached by a well-wishing crew from one of the local mills. The concrete block walls of the rest rooms and the ticket and concession booth were next in order of urgency. These walls were to support the light bridge.

Part of our agreement with the heating

La cérémonie du premier coup de pioche eut lieu en septembre. Les matériaux étaient livrés, et les contrats pour l'ossature du bâtiment étaient signés. Tandis qu'on les exécutait, nous travaillions, le soir et le week-end, à placer les tuyaux extérieurs de drainage, à étaler le béton pour les cloisons intérieures, à construire les piliers de base pour la scène, à rendre les murs imperméables par le bitume, à couler les fondations, à bétonner les trois caves des chaudières, à recevoir et à trier par centaines les matériaux les plus divers.

Aussitôt que fut érigé le côté de la scène, nous plaçâmes les solives du plateau. Nous eûmes la chance de pouvoir acheter, avec un rabais d'environ 40 %, une grande quantité de poutres de 5 centimètres sur 20, qui provenaient d'un chantier de bois en liquidation. Quant au plateau lui-même, il fut fabriqué en planches ordinaires de quinze centimètres, dont le tiers avait été récupéré dans notre précédent local. Deux mobiles nous poussaient à finir d'abord cette partie du bâtiment : nous fournir un endroit où entreposer les matériaux à l'abri de la

contractor included our doing that part of the necessary excavating and placing of ducts which we could handle. This included the excavating for and installation of two inches of rigid insulation around the perimeter of the building, and placing the main supply ducts into which the contractor could tap.

The plumbing work was pretty much "hands off" for us. We had no plumbers in the group. Our contribution amounted to filling excavations and patching walls.

Our nightly work sessions began to suffer from lack of attendance during a siege of sub-zero weather. The only comfortable job was that of fireman, which involved keeping the bonfire in the middle of the auditorium going, and keeping wet gloves and frozen boots from catching fire. Mortar literally froze while we were mixing it!

Erecting our donated scaffolding, we started to bolt the two-by-two wood furring strips to the metal building. Their purpose was to provide a means of stapling the insulation.

*

As soon as the heating ducts were laid and we were able to chip through the crust of frozen earth and move out the excess soil, we started to bring in gravel for the underslab work. This involved pressing our entire force into service. With us at this time were two professional carpenters who worked evenings building the formwork for the auditorium levels. We supplied any muscle-power they needed, along with hot coffee and cheerful banter, and they in turn donated about $ 400 worth of forming lumber. We did pay a nominal rate for their labor. After they were finished with the forming lumber, we cleaned it and consequently had about a five-year supply of set material. Since most of the lumber was two-inch stock, we have sets that are almost indestructible. When the mass of forms was completed, the girls covered the gravel on the entire floor area with a layer of plastic moisture-barrier for which we found dozens of uses, and over this we carefully laid the six-inch wire mesh to reinforce the concrete.

mer de boue, et offrir un endroit où la troupe puisse répéter le plus tôt possible.

Nous passâmes ensuite à la façade. Puis vinrent, dans l'ordre des nécessités, les murs de béton pour dégagements et le bureau de location. Ces murs devaient porter la passerelle des projecteurs.

D'après notre contrat avec l'installateur de chauffage, nous devions creuser nous-mêmes les tranchées de canalisation et placer celles-ci dans toute la mesure dont nous étions capables. Ce qui comportait la tranchée nécessaire et l'installation de cinq centimètres d'isolation solide tout autour du bâtiment, et le placement des conduites principales sur lesquelles l'entrepreneur pouvait établir sa robinetterie.

Le travail de plomberie dépassait vraiment notre capacité : nous n'avions pas de plombier parmi nous. Notre contribution, ici, consista à reboucher les trous et à replâtrer les murs.

Notre travail du soir commença à souffrir de défections pendant une période de gel. Le mortier gelait littéralement pendant que nous le mélangions. La seule tâche agréable était celle du chauffeur qui entretenait un feu de joie au milieu de la salle et empêchait gants humides et bottes gelées de brûler.

Dès que les conduites de chauffage furent placées et que nous pûmes entamer la croûte du sol gelé pour enlever les terres excédentaires, nous commençâmes à amener le gravier pour les dalles des fondations. Ceci supposait la réquisition de tout le monde. Avec nous, à ce moment-là, se trouvaient deux menuisiers professionnels qui travaillaient le soir au coffrage du sol pour la salle. Ils nous apportèrent du bois pour une valeur de 400 dollars environ. Nous leur fournîmes en retour, nous, toute l'énergie musculaire dont ils avaient besoin, sans compter le café chaud et de joyeux encouragements. En fait, nous ne les avons pas vraiment payés.

Quand les bois de coffrage eurent fini leur office, nous les nettoyâmes : cela nous donnait une provision de cinq ans en matériel de décors. Vu que ces bois ont généralement 5 cm d'épaisseur, nous possédons des décors à peu près indestructibles.

A trois semaines de l'inauguration, nous

With opening date just three weeks off, we started the final push to complete the light bridge.

*

Nightly rehearsals for our opening production, *The Seven Year Itch*, were a nightmare. The cast helped build while waiting for cues, and learned the art of projection by speaking over the roar of construction and space heaters (in use until the heating system could be connected). And the day of the opening was marked by bedlam. At three-thirty we blew a whistle and brought trucks to the door. Everything that wasn't part of the building was hauled away to be stored. At four-thirty florists brought two truckloads of greens to be planted in interior boxes. The Art Guild, which had been inspired into organization by our success, arrived with paintings and sculpture for a lobby display. At six, photographers from area newspapers, Inland Steel and United States Gypsum arrived to begin chronicling our big night. And at the time of the Angelus, in moved the plumber to bestow sanitary facilities, the heating man to connect the heat, and the bottling-company man to install a soft-drink dispenser (to increase our revenue during intermissions). The champagne arrived for the party marking our opening, and at six-thirty we went home to burn our work clothes, scrub away the paint, and to return in less than an hour, looking (we hoped) casually elegant.

*

They say the opening was a sparkling occasion. We floated through the evening on our reflexes—our men in evening attire too tight for newly acquired muscles, and our women in long gloves to hide work-worn hands. We were glassy-eyed, but that was mistaken for smiles of accomplishment.

lançâmes notre dernier assaut pour achever la passerelle des projecteurs et procurer à la commission de l'éclairage les locaux étanches nécessaires à ses appareils très sensibles.

Les répétitions du soir pour notre spectacle d'ouverture — *Demeure Chaste et Pur* — furent un cauchemar. Les acteurs travaillaient au bâtiment en attendant la réplique et devaient dominer le tumulte de la construction et des appareils provisoires de chauffage (en attendant les raccordements). Le jour même de l'ouverture fut marqué par la folie. A trois heures et demie, nous donnions un coup de sifflet et nous amenions des camions devant la porte. Tout ce qui ne faisait pas partie du bâtiment était emporté dans des remises. A quatre heures et demie, les fleuristes amenaient deux chargements de plantes vertes à mettre en caisse à l'intérieur. La Guilde des Arts, que notre succès avait poussée à la méthode, arriva avec des peintures et des sculptures qu'on exposerait dans le hall. A six heures, c'étaient les photographes de la presse locale qui commençaient à « prendre » notre grand soir. A l'heure de l'angelus, arrivèrent le plombier qui allait placer les appareils sanitaires, l'installateur de chauffage pour le raccordement, et le délégué d'une bouteillerie pour dresser un comptoir de boissons non-alcoolisées (afin d'augmenter nos bénéfices pendant les entractes). Le champagne fut livré pour la réception d'ouverture. A six heures et demie enfin, nous rentrions chez nous pour brûler nos vêtements de travail, enlever la peinture — et être revenus en moins d'une heure, élégants (nous l'espérions du moins).

On dit que l'inauguration fut un brillant événement. Ce soir-là, nous agissions par purs réflexes : les hommes étouffaient dans leur habit à cause de leur nouvelle musculature, les femmes cachaient dans de longs gants leurs mains abîmées par le travail. Tous avaient le regard fiévreux. Mais on a pris cela pour la satisfaction de la réussite.

THOMAS A. SCHROTH

Architect of Trumbull New Theatre's new home

Architecte du nouveau local du Trumbull Theatre

AUSTRIA

THE theatrical life of Austria reaped the benefit in 1957 of the economic improvement which followed the peace treaty. It was undoubtedly an important factor in the season's success and television did not prevent the theatres from being packed every evening.

Herbert von Karajan's new direction of the Opera was awaited with interest and curiosity. Taking on the responsibility both of production and the orchestra, von Karajan presented some perfectly balanced performances of *The Valkyrie* and *Siegfried*, which met with considerable success. Although the production of Offenbach's *Tales of Hoffmann* was less successful, the Opera ballet scored a triumph with Carl Orff's *Trionfi* and Gottfried von Einem's *Medusa* with choreography by Erika Hanka. The company of the Scala, Milan, was also acclaimed in *Aida*, *La Traviata* and *Otello* by Verdi.

The "musical comedy" at the Volksoper did not have a very enthusiastic reception being too American in character. In contrast, Flotow's *Martha* (produced by Rott, orchestra conducted by Salmhofer), *Waltz Dream* by Oscar Straus and *Nabucco* by Verdi (producer, Stefan Beinl, orchestra conducted by Argeo Quadri) were warmly received. At the Burgtheater, the event of the year was the new production by Josef Gielen of Grillparzer's tragedy *Ein Bruderzwist in Habsburg* (The Hostile Brothers of Habsburg) in an impressive décor by Hlava. Werner Kraus, undoubtedly the most outstanding actor in the German theatre today played the part of the Emperor Rudolph II, a solitary and suspicious dreamer, avoiding any decision on the eve of the Thirty Years War. At each performance the applause continued for a quarter of an hour. Among the nine other first nights, the most memorable was that of Thornton Wilder's *Alkestiade* which was produced by Ernst Lothar who stressed its tragic and Christian traits rather than its humour.

Very successful, too, were the performances of Shakespeare's *As You Like It*, staged in a gay and carefree fashion by Lindtberg and a play by Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (The King of the Alps and the Misanthrope). The latter, directed by Reichert, was rendered typically Viennese in character by the accentuation of the dramatic moments in a lighthearted context, an accentuation which was introduced by the whimsical hero Rappelkopf (meaning "hare-brained") whose name already explains a great deal.

The first performance of Fritz Hochwälder's legendary drama *Die Herberge* (The Inn), in which Attila Hörbiger appeared in a sympathetic production by Gielen, was also well received. Adolf Rott made use of every available technical resource of the modernised Burgtheater for his production of Claudel's *Le Livre de Christophe Colomb* (The Book of Christopher Columbus) : this showed a balanced use of lighting, music and spoken choruses, Ewald Balser playing the leading rôle with masterly skill. Balser also gave a remarkable performance in Rudolph Holzer's *Justitia*.

The Akademietheater, which is an offshoot of the Burgtheater, apart from some contemporary works from France and England (Giraudoux's *Intermezzo*, Anouilh's *The Rehearsal* and *The Wayward Saint* by P.V. Carrol), presented mainly national drama. The audiences keenly appreciated the subtle humour of Hofmannsthal in *Der Unbestechliche* (The Incorruptible) with Joseph Meinrad; Molnar's gay parody of the 1900 epoch, *Olympia*, (with Adrienne Gessner and Attila Hörbiger) and the deeply "popular" and religious art of *Apostelspiel* by Mell in which Ferdinand Maierhofer gave a distinguished performance.

Under the skilful direction of Häussermann and Stoss, the Josefstädter-Theater successfully presented Pagnol's *Topaze* (with Leopold Rudolf), *A Month in the Country* by Turgenev, *Der Weibsteufel* by Schönherr (with Hilde Krahl), *The Diary of Anne Frank* (with Chariklia Baxevanos), *A Day by the Sea* by N.C. Hunter (with Hélène Thimig), *Metallurgiche Tiscornia* by Umberto Morucchio (a drama protesting against the supremacy of mediocrity) and *A View from the Bridge* by Arthur Miller. In the same theatre the Recklingshausen Festival Company gave Goethe's *Iphigenia* (with Maria Wimmer) and the Renaissancetheater of Berlin offered Molière's *Amphitryon* with Axel von Ambesser in the lead.

At the Kammerspiele of the Josefstadt, a series of humorous plays were warmly acclaimed including *Man ist nur zweimal Jung* (One Is Only Young Twice) by O.F. Beer and Peter Preses, and *Das Spiel im Schloss* (The Play in the Castle) by Molnar.

AUTRICHE

LA vie théâtrale autrichienne a bénéficié, en 1957, de l'essor économique consécutif au traité de paix. C'est sans doute l'événement majeur de cette saison. Et la télévision n'a pas empêché les salles de spectacles d'être bondées chaque soir.

On attendait avec intérêt et curiosité la nouvelle direction de l'Opéra par Herbert von Karajan. Se chargeant à la fois de la mise en scène et de l'orchestre, von Karajan a réalisé des représentations parfaitement équilibrées de *La Walkyrie* et de *Siegfried*. Son succès fut considérable. Tandis que la mise en scène des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach était moins réussie, le ballet de l'Opéra volait à la victoire avec les *Trionfi* de Carl Orff et *Medusa* de Gottfried von Einem, dans des chorégraphies d'Erika Hanka. La troupe de la Scala de Milan fut très applaudie dans *Aida*, *La Traviata* et *Otello* de Verdi.

Au Volksoper, la « musical comedy » ne reçut pas un accueil très favorable à cause de son caractère trop américain. En revanche, *Martha* de Flotow (mise en scène par Rott et direction de l'orchestre par Salmhofer), *Rêve de Valse* d'Oscar Straus ainsi que *Nabucco* de Verdi (régisseur Stefan Beinl, chef d'orchestre : Argeo Quadri) furent très appréciés.

Au Burgtheater, l'événement de l'année a été la nouvelle mise en scène faite par Josef Gielen de la tragédie de Grillparzer *Ein Bruderzwist in Habsburg* (Les Frères ennemis de Habsbourg), dans un décor monumental de Hlava. C'est Werner Kraus, l'acteur le plus génial sans doute du théatre allemand d'aujourd'hui, qui incarna l'empereur Rodolphe II, rêveur solitaire et méfiant, évitant toute décision à la veille de la guerre de Trente Ans. A chaque représentation, le public l'a applaudi durant un quart d'heure.

Parmi les neuf autres premières, on retiendra surtout *Alkestiade* de Thornton Wilder dans une mise en scène d'Ernst Lothar qui en soulignait plutôt les traits tragiques et chrétiens que le comique.

Très réussies furent aussi les représentations du *Comme il vous plaira* de Shakespeare, monté par Lindtberg de façon allègre, et d'un jeu de Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Le Roi des Alpes et le Misanthrope). Cette dernière œuvre, dirigée par Reichert, était rendue typiquement viennoise par l'accentuation des moments dramatiques dans un contexte plaisant, accentuation introduite par Hermann Thimig, jouant le rôle du capricieux héros Rappelkopf (cerveau fêlé), dont le nom est déjà tout un programme.

La première du drame légendaire de Fritz Hochwälder, *Die Herberge* (L'Auberge), interprété par Attila Hörbiger sous la direction intuitive de Gielen, fut également bien accueillie.

Adolf Rott a utilisé toutes les ressources techniques du Burgtheater rénové pour sa mise en scène du *Livre de Christophe Colomb* de Claudel : ce fut un déploiement harmonieux de lumières, de musique et de chœurs parlés, Ewald Balser tenant avec maîtrise le rôle principal. Balser s'est également distingué dans *Justitia* de Rudolf Holzer.

L'Akademietheater, dépendance du Burgtheater, outre des œuvres contemporaines de France et d'Angleterre (*Intermezzo* de Giraudoux, *La Répétition* d'Anouilh, *The Wayward Saint* de P.V. Carrol), a surtout représenté des pièces du cru. Le public a vivement apprécié l'humour subtil de Hofmannsthal dans *Der Unbestechliche* (L'Incorruptible), avec Joseph Meinrad; le persiflage de Molnar sur l'époque 1900 (*Olympia*, avec Adrienne Gessner et Attila Hörbiger); et aussi l'art profondément populaire et religieux de l'*Apostelspiel* de Mell, où brilla Ferdinand Maierhofer.

Sous la direction ingénieuse de Häussermann et Stoss, le Josefstädter-Theater a présenté avec succès *Topaze* de Pagnol (protagoniste : Leopold Rudolf), *Un Mois à la Campagne* de Tourguéniev, *Der Weibsteufel* de Schönherr (avec Hilde Krahl), *Le Journal d'Anne Frank* (avec Chariklia Baxevanos), *A Day by the Sea* de N.C. Hunter (avec Hélène Thimig), *Metallurgische Tiscornia* d'Umberto Morucchio (un drame contre la suprématie de la médiocrité), *A View from the Bridge* d'Arthur Miller. On a pu voir aussi dans cette même salle la troupe du Festival de Recklingshausen dans *l'Iphigénie* de Gœthe (avec Maria Wimmer) et le Renaissancetheater de Berlin interprétant, Axel von Ambesser en tête, l'*Amphitryon* de Molière.

Aux Kammerspiele de la Josefstadt, on a fort applaudi une série de pièces comiques, dont *Man ist nur zweimal jung* (On n'est jeune que... deux fois) de O.F. Beer et Peter Preses ainsi que *Das Spiel im Schloss* (Le Jeu dans le Château) de Molnar.

Sous la direction attentive de Leon Epp, le Volkstheater accomplit une double tâche. Son siège

The Volkstheater, under the careful direction of Leon Epp carries out a two-fold task. Its headquarters is a subscription theatre aimed at a wide and cultivated public of officials, office employees, members of the teaching profession and so on. Its permanent company presented works of merit such as *Peau d'Ours* (Bear Skin) by the Belgian playwright Paul Willems, Shakespeare's *Othello*, Alfred Neumann's *The Patriot*, Truman Capote's *House of Flowers*, *The Dream Play* by Strindberg, *Lumpazivagabundus* by Nestroy, *Eclipse of the Sun* by Sidney Kingsley, *Summer Day's Dream* by Priestley, Gogol's *Revizor*, Pagnol's *Manon des Sources* and a drama, *Der Ausgangstag* by the Danish playwright O.L. Fischer with Annie Rosar displaying all her skill as the mother.

The second company of the Volkstheater plays every evening with great success on the outskirts of the city to working-class and *petit bourgeois* audiences. By way of initiation, it presented such works as Goethe's *Urfaust*, Hebbel's *Mary Magdalene*, Shakespeare's *Twelfth Night*, Anouilh's *Traveller without Luggage* and *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams.

Vienna's " underground theatres" were obliged to abandon their *avant-garde* spirit for economic reasons and adapt themselves to the tendencies of the day. Consequently the Theater der Courage offered excellent performances of Pirandello's *The Naked*, Steinbeck's *Of Mice and Men* and *Philemon and Baucis* by a young German dramatist, Ahlsen. At the Parkringtheater Remarque's *Last Stage*, *Gottes Utopia* by Stefan Andres, *The Silver Cord* by Sidney. C. Howard and Manfred Hausmann's *Fischbecker Wandteppich* were produced with deep understanding.

The Tribune theatre has kept *Leben aus zweiter Hand* (Second-hand Life) on the bill for a long time, which is a drama of a generation by a young Viennese dramatist, Ernie Friedmann, as well as *Raskolnikof*, adapted from Dostoievsky's novel by a young Viennese actor, Radlecker.

Henceforth Vienna theatre life will be endowed with a new organization, the " Wiener Dramaturgie ", operating in association with the Theatre Institute of Vienna University at which each large theatre will be represented by three delegates. The task of this " board " is to co-ordinate programmes and to promote literary matinées which will introduce contemporary dramatists of various countries.

There has also been considerable activity in the provinces. At the new theatre of Bregenz, on Lake Constance, excellent dramatic and operatic performances were given which included, at the last summer festival, *Tzar and Carpenter*. At the Graz Festival, the programme included *Palestrina*, a fine opera by Pfitzner, *La Perichole* by Offenbach and *Hamlet*.

The Tiroler Landestheater of Innsbruck is also very active. Under the management of Mr. Schroer, the Landestheater of Linz, in the new premises built by Clemens Holzmeister, endeavours to satisfy the excellent taste of its public. The Salzburg Landestheater and its new manager Mr. Klingenbeck, has undertaken to provide performances in winter which are up to the standard of the summer festival. This is an ambitious task if one remembers the perfection of last season which included the names of Mozart, Verdi, Beethoven, Richard Strauss, Liebermann *(Schule der Frauen)*, Lessing *(Emilia Galotti)* and O'Neill *(Touch of a Poet)*. More than ten thousand visitors from forty different countries were drawn there by a series of remarkable performances given in succession in the Felsenreitschule, Festspielhaus and the Landestheater by world-famous conductors, producers, stage designers, singers and actors.

It is obvious that, although in this last season Austria may not have shown much audacity in the way of new productions, it has at least proved the continuity of a great tradition.

HEINZ KINDERMANN

Werner Krauss und Fred. Hennings in *Ein Bruderzwise in Habsburg*, Grillparzer. M : Josef Gielen. D : Hlawa. Burgtheater, Wien. 1957. P : Schulda-Müller.

J. Meinrad und R. Lindner in *Der Unbestechliche*, Hugo von Hofmannsthal. M : Ernst Lothar. D : Otto Niedermoser. Akademietheater, Wien. 1957. P : Schulda-Müller.

principal est un théâtre d'abonnements s'adressant surtout à un vaste public cultivé de fonctionnaires, d'employés, de membres du corps enseignant, etc. Sa troupe permanente a présenté des œuvres de qualité telles que *Peau d'Ours* du Belge Paul Willems, *Othello* de Shakespeare, *Le Patriote* d'Alfred Neumann, *House of Flowers* de Truman Capote, *Le Songe* de Strindberg, *Lumpazivagabundus* de Nestroy, *Eclipse of the Sun* de Sidney Kingsley, *Summer Days Dream* de Priestley, *Le Revizor* de Gogol, *Manon des Sources* de Pagnol, et un drame *Der Ausgangstag* (Le Jour de Sortie) du Danois O.L. Fischer, avec Annie Rosar qui a montré toute sa maîtrise dans le rôle de la mère.

Le second ensemble du Volkstheater joue tous les soirs avec grand succès à la périphérie de la cité pour un public d'ouvriers et de petits bourgeois. Faisant œuvre d'initiation, il leur a révélé des pièces comme le *Urfaust* de Gœthe, *Marie-Madeleine* de Hebbel, *La Nuit des Rois* de Shakespeare, *Le Voyageur sans Bagages* d'Anouilh et *La Ménagerie de Verre* de Tennessee Williams.

Les théâtres souterrains de Vienne ont été contraints d'abandonner leur esprit d'avant-garde pour des raisons financières et de s'adapter aux tendances du jour. Ainsi le « Theater der Courage » nous a-t-il offert des représentations soignées de *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *Des Souris et des Hommes* de Steinbeck, *Philémon et Baucis* d'Ahlsen (un jeune auteur allemand). Et au Parkringtheater on a pu voir, mis en scène avec une profonde intuition, *Letzte Station* (Dernière Station) de Remarque, *Gottes Utopia* de Stefan Andres, *The Silver Cord* de Sidney C. Howard, *Fischbecker Wandteppich* de Manfred Hausmann.

Le théâtre Tribune a gardé longtemps à l'affiche *Leben aus zweiter Hand* (Une Vie de seconde main), le drame d'une génération dû à une jeune viennoise, Ernie Friedmann, ainsi que *Raskolnikof* adapté, d'après Dostoïevsky, par un jeune acteur viennois, Radlecker.

La vie théâtrale viennoise va être désormais marquée par un nouvel organisme, la « Wiener Dramaturgie », fonctionnant dans le cadre de l'Institut du Théâtre de l'Université de Vienne, et où chacun des grands théâtres est représenté par trois délégués. La tâche de ce « collège » consiste à coordonner les programmes et à patronner les matinées littéraires présentant des auteurs contemporains de divers pays.

La province connaît, elle aussi, une intense activité. Au nouveau théâtre de Bregenz (sur le lac de Constance), on a pu assister à d'excellentes représentations dramatiques et lyriques dont, au dernier festival d'été, celles de l'opéra de Lortzing, *Tzar et Charpentier*. Quant au festival de Graz, il avait mis à son programme : *Palestrina*, le bel opéra de Pfitzner, *La Périchole* d'Offenbach, ainsi que *Hamlet*.

Le Tiroler Landestheater d'Innsbruck est en plein essor. Sous la direction de M. Schroer, le Landestheater de Linz, dans ses nouveaux locaux construits par Clemens Holzmeister, s'efforce de satisfaire les goûts raffinés de son public. Le Landestheater de Salzbourg, et son nouveau directeur, M. Klingenbeck, se chargent d'offrir en hiver des représentations qui soient dignes de la réputation du festival d'été. Tâche ambitieuse, si l'on songe à la perfection d'une dernière saison qui groupait les noms de Mozart, Verdi, Beethoven, Richard Strauss, Liebermann *(Schule der Frauen)*, Lessing *(Emilia Galotti)* et O'Neill *(Touch of a Poet)*. Plus de dix mille visiteurs, originaires d'une quarantaine de pays, avaient été attirés par une série de spectacles remarquables donnés tour à tour dans la Felsenreitschule, au Festspielhaus et au Landestheater par des chefs d'orchestre, des metteurs en scène, des décorateurs, des chanteurs et des acteurs de renommée mondiale.

On le voit : si l'Autriche en cette dernière année théâtrale, n'a pas manifesté beaucoup d'audace en fait de créations, elle a du moins prouvé la constance d'une tradition de haute qualité.

HEINZ KINDERMANN

FRANCE

DRAMA

DURING the 1957/58 season, Paris theatres received visits from provincial companies and those from even farther afield. The first surprise of the season was provided by the Algerian Regional Centre of Dramatic Art. The scenario by Geneviève Baïlac, who directs this company, was based on close observation of Algerian life. It offered these talented amateurs a series of improvised scenes entitled *The Hernandez Family*, depicting the life of a small community centred around the main square in a populous district. This spirited improvisation was remarkable for the vigorous drawing of the characters and types, for its vitality, gaiety and the real humour of the dialogue, for the action, too, which called upon the participation of the public. All this was unusual and distinctly attractive.

The excellent performance of Brecht's *Caucasian Chalk Circle* by the St. Etienne Comedy Company was remarkable not only for the exceptional standard of the production by John Blatchley and Jean Dasté, its sensibility and warmth but for both the human and artistic qualities, far from the usual Parisian interpretation, achieved by a company of actors whose sole concern was to present enthusiastically and intelligently an ambitious repertoire o plays. A similar spirit enabled the St. Etienne Company to interpret competently a new play by Herbert Le Porrier, *Le Maquignon du Brandebourg* (The Brandebourg Horsedealer), a collection of rich, picturesque sketches, more narrative than dramatic, which stirred the public of the St. Etienne district.

Paris has at last been able to see, with Arthur Adamov's *Paolo Paoli*, an example of the work of Roger Planchon, the young producer of Lyons. His talent, obviously inspired by Brecht's theories, was revealed in his handling of this ingenious but long-winded experiment in the theatre of "social analysis".

At Villeurbanne, a working class town near Lyons, Roger Planchon inaugurated his management of the Théâtre de la Cité, hitherto devoted to operetta, with Shakespeare's *Henri IV* given in two consecutive performances. There is no doubt that Roger Planchon has borrowed a good deal from the methods of the Berliner Ensemble, but he has done so with such inventive cleverness, taste and mastery of execution that his own point of view has emerged and triumphed.

Strasbourg was privileged to witness the opening of the first theatre to be built in France since the end of the war. In this Pierre Sonrel has put into the hands of performers and producers alike an instrument which is remarkable for the possibilities offered, whatever the repertory, and for the skilful arrangement of the auditorium in relation to the stage which, undoubtedly, gives the best possible contact between actors and audience. The Comédie de l'Est, under the new management of Hubert Gignoux, opened with a production of *Hamlet*.

Shakespeare was also chosen by the La Guilde company for their first play—*King John*. This team of actors who won the *Concours des Jeunes Compagnies* in 1957 first had the originality to appear anonymously so that nothing would distract attention from the play itself: then, resorting to decentralization, they performed at Ménilmontant, a Paris suburb, where as an amateur company they had served their apprenticeship.

PAUL-LOUIS MIGNON

BALLET

SIXTEEN months of Parisian, provincial or international ballet performances have only served to aggravate the confusion in which choreographers and dancers have been struggling for two or three years. The new lease of life provided, since the apearance of the Champs-Elysées Ballet Company in 1946, by the young companies seems to have died away and one almost feels that the feverish modernism of Maurice Béjart, which not so long ago was regarded as the very acme of the *avant-garde* movement, is now beginning to move in a circle o to

Henri Galiardin, Armand Meffre et Isabelle Sadoyan dans *Paolo Paoli*, Arthur Adamov. M : Roger Planchon. D-C : René Allio. Théâtre du Vieux Colombier, Paris. 1958. P : Bernand.

FRANCE

THÉATRE PARLÉ

LES théâtres parisiens ont reçu la visite de troupes de la province et on peut dire que la première surprise de la saison 1957-58, nous l'avons due aux comédiens du Centre Régional d'Art Dramatique d'Alger. Un scénario inspiré à Geneviève Baïlac, animatrice de la compagnie, par l'observation de la vie algéroise, a suggéré à ces amateurs de talent une suite de scènes improvisées, sous la titre de *La Famille Hernandez*, évoquant la vie d'une petite communauté sur la place d'un quartier populaire. L'improvisation, savoureuse, a été remarquable par la vigueur avec laquelle les caractères et les types ont été campés, par la vivacité, la bonne humeur, le comique efficace des réparties, par le mouvement d'un jeu appelant la participation du public comme dans une fête familière. Il y avait dans tout cela un air inhabituel, bien séduisant.

Ce qui d'ailleurs a frappé dans la belle représentation du *Cercle de Craie Caucasien* de Brecht par la Comédie de St-Étienne, ce n'est pas seulement la valeur exceptionnelle de la réalisation de John Blatchley et Jean Dasté, sa sensibilité, sa chaleur, c'est la qualité humaine en même temps que la qualité artistique à laquelle atteint, loin du parisianisme, une troupe de comédiens occupée seulement à servir avec ferveur et intelligence, un répertoire ambitieux. Un tel esprit a permis d'autre part aux comédiens de St-Étienne d'animer au mieux une pièce nouvelle d'Herbert Le Porrier, *Le Maquignon du Brandebourg*, suite d'imageries généreuses, pittoresques, plus narratives que dramatiques, qui ont touché le public de la région de St-Étienne.

Paris a vu enfin, avec *Paolo Paoli* d'Arthur Adamov, un spectacle du jeune metteur en scène lyonnais Roger Planchon. Le talent de ce dernier, évidemment inspiré par les théories brechtiennes, s'est affirmé dans la réalisation de cet essai, ingénieux mais diffus, d'un théâtre d'analyse sociale.

A Villeurbanne, ville ouvrière près de Lyon, Roger Planchon a inauguré sa direction du Théâtre de la Cité, consacré jusqu'ici à l'opérette, avec l'*Henri IV* de Shakespeare donné en deux séances consécutives. Certes Roger Planchon a beaucoup emprunté aux procédés du Berliner Ensemble, mais il l'a fait avec tant d'intelligence inventive, de goût et de maîtrise dans l'exécution, que son parti-pris s'est imposé naturellement, avec force.

Strasbourg a eu le privilège de voir s'ouvrir le premier théâtre de comédie construit en France depuis la fin de la guerre. Pierre Sonrel a conçu là un instrument remarquable par la diversité des possibilités qu'il offre à l'homme de théâtre, quel que soit le répertoire qu'il ait à servir, et par l'habile agencement de la salle par rapport à la scène qui autorise sans doute le meilleur contact possible entre acteurs et public. La Comédie de l'Est, sous la nouvelle direction d'Hubert Gignoux, a commencé par y présenter *Hamlet*.

C'est encore Shakespeare, c'est *La Vie et la Mort du Roi Jean* qui a été choisi pour le premier spectacle de la compagnie La Guilde. Cette équipe de comédiens, lauréate 1957 du Concours des Jeunes Compagnies, a d'abord l'originalité de se présenter anonymement pour que rien ne vienne distraire l'attention de l'œuvre dramatique; ensuite, elle s'emploie à une décentralisation théâtrale à Paris même, en jouant dans un quartier excentrique de la capitale, Ménilmontant, où, troupe d'amateurs, elle a fait son apprentissage.

PAUL-LOUIS MIGNON

BALLET

Seize mois de manifestations chorégraphiques parisiennes, provinciales ou internationales ont suffi pour aggraver le désarroi où s'agitent depuis deux ou trois ans les chorégraphes et les interprètes du ballet. L'élan de rénovation donné, depuis les Ballets des Champs-Élysées de 1946, par les jeunes compagnies semble freiné, et l'on n'est pas loin de considérer que le modernisme frénétique d'un Maurice Béjart, qui se situait il y a peu de temps à la pointe de l'avant-garde, commence à tourner en rond ou à piétiner—ce qui n'est pas forcément de la danse—et révèle ses véritables sources : l'expressionnisme allemand et le futurisme soviétique de l'époque 1920.

Si l'on voulait déceler une juste mesure entre les recherches d'originalité et parfois d'extravagance, auxquelles se livrent les uns, et le morne classicisme dans lequel s'endorment les autres, on s'arrêterait volontiers, en attendant le prochain spectacle de Roland Petit, devant les dernières productions de Janine Charrat. Cette jeune artiste, qui confirme dans ses propres créations son sens inné de la pureté et du style, sait également l'imposer aux chorégraphes dont elle s'entoure pour varier le répertoire de sa troupe. On tiendrait compte aussi sans doute de la récente alliance, comme créateurs, de Françoise et Dominique avec l'Anglais Deryk Mendel, dont l'efficacité fut démontrée avec *Epithalame*, musique d'Olivier Messiaen, Grand Prix du Concours International des Jeunes Chorégraphes d'Aix-les-Bains. Sauf ceux-là, les nouveaux choréauteurs semblent tiraillés entre la savante et durable leçon lifarienne et l'influence américaine de l'étonnant Jerome Robbins.

A l'Opéra, c'est un autre monde. Serge Lifar y est malheureusement trop souvent condamné, par le programme d'exploitation de la maison, aux « grandes machines spectaculaires ». C'est pourquoi il avait choisi l'été dernier la scène d'Enghien comme lieu de création de son surprenant *Hamlet*, merveilleusement incarné par Nina Vyroubova et, cet hiver, celle de Monte-Carlo pour monter *Le Bel Indifférent*, audacieusement transposé d'un acte dramatique de Jean Cocteau. Léonide Massine (qui annonce dans ses prochaines œuvres « la forme symphonique ») fait entrer au répertoire national des ouvrages qu'il a révélés il y a déjà bien longtemps ici et là, et qui ne reviennent pas tous à la surface sans moisissures. De plus en plus, d'ailleurs, les ballets cèdent la place aux divertissements chorégraphiques des œuvres lyriques ou

mark time—which is not necessarily dancing—and to reveal its real sources : the German expressionism and Soviet futurism of the 1920's.

If one seeks for a happy medium between the search for originality and sometimes extravagance to which some have resorted and the somnolent classicism of others, one would unhesitatingly choose, while waiting for the next performance by Roland Petit, the last productions of Janine Charrat. This young artiste whose performances confirm her innate sense of purity and style, also manages to impose this sense on the other choreographers she employs in order to vary the repertoire of her company. One must also consider the recent association of Françoise and Dominique and the Englishman, Deryk Mendel, which has proved its success with *Epithalame* —music by Olivier Messiaen, awarded the Grand Prix of the International Competition for Young Choreographers at Aix-les-Bains. Apart from these, the new *choréauteurs* seem to be torn between the masterly and long-lasting lesson of Serge Lifar and the American influence of the surprising Jerome Robbins.

At the Opera it is another matter. There Serge Lifar is unfortunately all too frequently condemned by the policy of the house to spectacular shows. This is why he chose Enghien as the setting for his astonishing *Hamlet* last summer, marvellously interpreted by Nina Vyroubova and, this winter, Monte Carlo to stage *Le Bel Indifférent* boldly transposed from a dramatic work by Jean Cocteau. Leonide Massine (who promises in his forthcoming works " the symphonic form ") has introduced into the national repertoire works which he staged some time ago in various countries, some of which now seem a little threadbare. Moreover, ballet is more and more being superceded by the choreographic divertissements of opera or is being incorporated into opera as part of the dramatic action (yesterday with the *Martyrdom of Saint Sebastian*, tomorrow *Atlantis*).

The beginning of the 1957-58 season at the opera was nevertheless marked by an important new work : *Le Chemin de Lumière* (The Path of Light) which, though adding nothing to the fame of composer, Georges Auric, nor that of the stage designer, Cassandre, allowed Serge Lifar to exercise his skill mainly for the benefit of Claude Bessy and Claire Motte. Some weeks later, on the same stage, Harald Lander offered us for the anniversary of Maurice Ravel, a new version of *The Waltz*, the trend of which has given rise to lively discussion.

The appearance of foreign companies, the frequency of which has been increased by the activities of the theatre of the Nations and the Théâtre des Champs-Elysées has not provided any stimulus.

Nevertheless, we have witnessed the return of Marquis de Cuevas and his company who decided to present in the space of a few months and throughout the country, some six new ballets of varying quality by Lichine, Starbuck, Charrat, Adret, Ricarda and Lambrinos.

Although lacking in invention and contributing nothing new either as regards theme or form, ballet performances continue to meet with growing interest. The provinces, no longer satisfied with touring companies, have established their own companies and nominal choreographers : Fred Chrystian at Lyons and Jean Combes at Strasbourg to mention only the best.

At the same time certain new companies have shown confidence in the judgement of the provinces, such as the " Ballets 56 " of Miskovitch-Lidova and the " Ballets de France " of Janine Charrat, by putting on their first performances in the provinces before appearing in Paris. For the same reason, the most recently formed of these companies " Ballet-Théâtre de France " has put on its first performance *Le Rendez-vous manqué* (The Broken Date) at the Monte-Carlo Opera, before opening at the Théâtre des Champs-Élysées. In the meantime, important changes were made in its presentation as well as its scenario. But in vain, for although it is true that on both occasions the pictorial originality of the décor by Bernard Buffet was unanimously recognised, public opinion was against the librettist Françoise Sagan, and the producer Roger Vadim. Little attention was paid to the choreography of John Taras and Don Lurio (obviously outstripped by the strangeness of their situation), and the composer Michel Magne was criticized for lack of sufficient imagination and technique. The real causes of this work's hostile reception are to be found in the lack of balance between its modest ambitions and the fame of its protagonists. Attributed to unknown names and performed in less luxurious surroundings, *Le Rendez-vous manqué* would most likely have won an award in a competition for new companies.

This event again raises the question of the ballet public, too sophisticated, too specialized and hence liable to the most blind and vehement emotions. In fact, the widening of this public proves to be increasingly necessary because it could bring about a revision of the values, not so much of talent which is plentiful, and easily recognised, but of the aesthetic and spiritual trends. It is indeed frequently said today that of all the arts, the dance is the most backward and the least in touch with the rhythm and the sensibility of the modern world. It is to be hoped that the Standing World Congress of Choréauteurs and Choreographers should include on its agenda the study of the purely artistic problems of ballet and should soon put into effect the projects drawn up last summer at Aix-les-Bains, such as the establishment of national, and later of international, schools of choreography.

Turning to matters which particularly concern France, the development of the decentralization policy of the " Réunion des Théâtres Lyriques de Province " on the one hand and, on the other, the reconversion of the Théâtre National de l'Opéra-Comique into the " Théâtre d'Essais Chorégraphiques ", together with the long expected renewal of its repertoire and choréauteurs, should open up a new field for experiment and may perhaps ignite the flame of inspiration which is so much needed today.

YVES-BONNAT

e Rendez-vous Manqué, Françoise agan. Mu Michel Magne. Ch John arass - Don Lurio. M Roger Vadim. D-C Bernard Buffet. Théâtre des hamps-Élysees, Paris, 1958. P ernand.

incorporent à elles par l'action ramatique (hier *Le Martyre de aint Sébastien*, demain *L'Atlantide*).

Cependant le début de la saison 1957-58 à l'Opéra a été marqué par une importante création : *Le Chemin de Lumière* qui, si elle n'a rien ajouté à la gloire du compositeur Georges Auric ni à celle du décorateur Cassandre, a permis à Serge Lifar de réaliser de beaux exercices de style au profit principalement de Claude Bessy et de Claire Motte. Sur cette même scène, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Maurice Ravel, Harald Lander devait quelques semaines plus tard offrir une nouvelle chorégraphie de *La Valse*, dont l'esprit continue à être vivement discuté.

Les confrontations avec les troupes étrangères, dont les activités du Théâtre des Nations et celles du Théâtre des Champs-Élysées ont augmenté la fréquence, n'ont pu faire fonction de stimulant actif.

On a tout de même assisté au réveil du Marquis de Cuevas qui, en quelques mois et du nord au midi, s'est décidé à présenter quelques nouveautés fort inégales signées Le : Lichine, Starbuck, Charrat, Andret, Ricarda, Lambrinos.

Malgré leur manque d'invention et de renouvellement — tant dans les thèmes que dans la forme —, des spectacles de ballets continuent à bénéficier d'une faveur grandissante. La province ne se contente plus d'accueillir des tournées, elle crée à son tour, avec ses propres troupes et ses chorégraphes titulaires : Fred Chrystian à Lyon et Jean Combes à Strasbourg, pour citer les meilleurs.

En même temps, certaines jeunes compagnies font confiance à son jugement, telles les « Ballets 56 » de Miskovitch-Lidova et les « Ballets de France » de Janine Charrat, en lui réservant leurs « premières » avant de solliciter les suffrages parisiens. Pour cette même raison, la dernière née des compagnies, « Ballet-Théâtre de France », a rodé son premier spectacle *Le Rendez-vous manqué* à l'Opéra de Monte-Carlo, avant de le créer au Théâtre des Champs-Élysées. Dans l'intervalle, d'importantes modifications furent pratiquées dans sa présentation, ainsi que dans son scénario. Mais en vain ; car s'il est vrai que l'unanimité s'est faite, dans les deux circonstances, sur l'originalité picturale des décors de Bernard Buffet, l'opinion n'a pas été tendre pour la librettiste Françoise Sagan ni pour le metteur en scène Roger Vadim. Elle a prêté peu d'attention aux chorégraphies de John Taras et de Don Lurio (visiblement dépassés par l'étrangeté de leur situation), mais a stigmatisé les insuffisances d'imagination et de technicité du compositeur Michel Magne. Les causes véritables de la sévérité qu'a subie cet ouvrage sont dues au décalage de ses modestes ambitions par rapport à la réputation de ses animateurs. Signé de noms inconnus et œuvré dans des conditions matérielles moins confortables, *Le Rendez-vous manqué* aurait pu être primé dans un concours de jeunes.

L'événement qu'il constitue permet de remettre en question le problème du public de ballet, trop mondain, trop spécialisé, et par là même disposé aux passions les plus aveugles. En fait, l'élargissement de ce public s'avère de plus en plus nécessaire parce qu'il pourrait favoriser une révision des valeurs, non pas tellement des talents, qui sont évidents et nombreux, mais des orientations esthétiques et spirituelles. Il est en effet commun de dire aujourd'hui que de tous les arts, la danse est le plus attardé et le moins conforme au rythme et à la sensibilité du monde moderne. On souhaite que le Congrès Mondial permanent des Choréauteurs et Chorégraphes inscrive dans ses prochains travaux l'étude des problèmes purement artistiques du Ballet et réalise rapidement les projets qu'il a élaborés cet été à Aix-les-Bains, tels que la création d'écoles nationales, puis internationales, de chorégraphie.

En ce qui concerne particulièrement la France, le développement de l'action décentralisatrice de « La Réunion des Théâtres Lyriques de Province » d'une part, et de l'autre la reconversion du Théâtre National de l'Opéra-Comique en « Théâtre d'Essais Chorégraphiques », complétée par le renouvellement de son répertoire et de ses choréauteurs, tant de fois annoncé, constitueraient un nouveau terrain d'expériences et feraient peut-être jaillir l'étincelle inspiratrice dont nos soirées ont besoin d'être illuminées.

YVES - BONNAT

GERMANY

GERMAN theatres seem to be venturing more and more frequently along the paths of experiment. From almost half-forgotten works this is taking them to the very newest, and also includes the exhumation of some expressionist plays.

At the Schiller-Theater, Berlin, Boleslaw Barlog has produced Dylan Thomas's *Under Milk Wood* but in a very different style from that seen in Edinburgh. While there the narrator spoke his commentary like a poem, his German counterpart interpreted it as a confidential talk in the Thornton Wilder manner. The permanent set with its various levels designed by Leni Bauer-Ecsy was far less circumscribed than the realistic British setting. In this visionary German production, changes of scene were wrought by lighting effects and the projection of images resembling the dream symbolism of Chagall.

The discovery of Ionesco dates from the last season. *The Chairs* had an unexpectedly good reception at the Berlin Festival in 1957. In Darmstadt, the ever-enterprising Gustav Rudolf Sellner aroused a storm of comment with *The Lesson* and *Victim of Duty*. He also gave the first production of Saroyan's last play *The Cave Dwellers* which was well received.

It should also be mentioned that Oscar Fritz Schuh has put on at the Kurfürstendamm *Long Day's Journey into Night* by Eugene O'Neill. Grete Mosheim presented a disturbing figure with her broken voice and gestures of a woman in a dream. The same rôle was played at the Düsseldorf Theatre by Elisabeth Bergner and here her fragility had a fascinating effect. At the same theatre, *Orpheus Descending* by Tennessee Williams was performed for the first time in Germany under the firm direction of Leo Mittler.

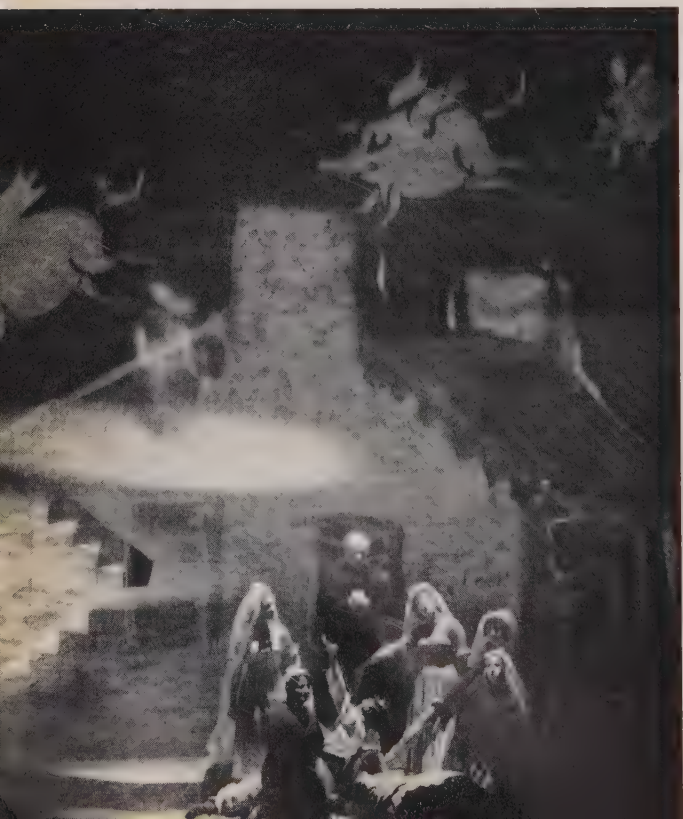
Only a company as experienced as that of the Cologne Municipal Theatre could have carried off that "legend of time", Federico Garcia Lorca's *As Soon As Five Years Have Passed* which up to now had only been performed in Copenhagen. The production by Hans Bauer had a haunting quality.

Theatre which goes beyond the realms of logic and psychology is steadily gaining ground in this country. As an example, the surréalist *Story of Vasco* by Georges Schehadé was presented, soon after its first performance, by Werner Düggelin at the Residenz-Theater of Munich, in a fantastic setting.

The young English playwright, John Osborne, has made a great impression on the public. His second play *The Entertainer*, written in a harsh and accusing tone, presented by Heinz Hilpert, draws large crowds at the Hamburg Theatre. At the same theatre Goethe's *Faust* is still being given to packed houses. Gustaf Gründgens' production has made it an awe-inspiring cosmic drama. The sound and lighting effects used to create the symbols and allegories, the appearance of the mushroom-shaped cloud at the end of the performance, the rock'n roll music during Walpurgis Night are the external signs of a universal theatre which is both topical and timeless. The performance owes its moving human qualities to the combination of three characters as different from each other as Gründgens himself as Mephisto, Will Quadflieg as a meditative Faust and Antje Weisgerber's impassioned Gretchen.

Faust was also presented last season at the Bavarian State Theatre by Fritz Kortner. His manner of reviving classic works is anything but conventional. In this way he created a bizarre, oriental world for Shakespeare's *Twelfth Night* which was performed at the Kammerspiele, Munich.

This theatre's most interesting performance in 1957 was the first production of Erich Kästner's *Die Schule der Diktatoren* (The School for Dictators) directed by Hans Schweikart. The play was far from perfect but, in view of the silence of established playwrights, it was even so, an event. This bitter satire in which violence and mis-used power repeatedly triumph is built on a curious theme. A reign of terror continues in spite of the assassination of the dictator because



Under Milk Wood, Dylan Thomas. M : Boleslaw Barlog. D : Leni Bauer-Ecsy. Schiller-

ALLEMAGNE

LES théâtres allemands s'aventurent de plus en plus sur les voies de l'expérimentation. Cela les conduit d'œuvres à demi oubliées jusqu'à celles du dernier bateau, en passant par l'exhumation de pièces expressionnistes.

Au Schiller-Theater de Berlin, Boleslaw Barlog a mis en scène *Under Milkwood* de Dylan Thomas dans un style très différent de celui d'Edimbourg. Tandis qu'en Angleterre le récitant dit son commentaire comme un beau poème, l'interprète allemand en fait une causerie confidentielle à la manière de Thornton Wilder. Le décor unique à niveaux multiples conçu par Leni Bauer-Ecsy est beaucoup moins délimité dans l'espace que les coulisses réalistes du théâtre anglais. La mise en scène, d'allure visionnaire, marque les changements de lieu par des éclairages et des projections qui évoquent les symboles oniriques d'un Chagall.

La découverte d'Ionesco date de la saison passée. *Les Chaises* ont remporté un succès inattendu au Festival de Berlin en 1957. A Darmstadt, le toujours entreprenant Gustav Rudolf Sellner a provoqué un scandale avec *La Leçon* et *Victime du Devoir*. Il a créé en outre la dernière pièce de Saroyan, *Les Troglodytes*, qui a été bien accueillie.

Signalons encore, entre autres, qu'Oscar Fritz Schuh a monté au Kurfürstendamm *Long Day's Journey into Night*, d'Eugène O'Neill. Grete Mosheim y a dessiné une figure inquiétante, à la voix cassée et aux gestes de femme en transes. Le même rôle fut joué au Théâtre de Dusseldorf par Elisabeth Bergner dont la fragilité fut ici d'un effet fascinant. Dans cette même salle, l'*Orpheus Descending* de Tennessee Williams fit sa première apparition en Allemagne, sous la ferme régie de Leo Mittler.

Seul un ensemble aussi bien entraîné que celui des Théâtres Municipaux de Cologne pouvait donner vie à cette « légende du temps » : *Dès que Cinq Ans seront passés*, de Federico Garcia Lorca, qui jusqu'à présent n'avait été jouée qu'à Copenhague. Le metteur en scène, Hans Bauer, lui donne des échos de mélodie perdue.

Le théâtre au delà de la logique et de la psychologie gagne chez nous de plus en plus de terrain. C'est ainsi que, très tôt après sa création, la surréaliste *Histoire de Vasco* de Georges Schehadé a été présentée, sur fond fantastique, par Werner Düggelin au Residenztheater de Munich.

Le jeune auteur anglais John Osborne a fait une impression sensationnelle sur le public. D'un ton dur et accusateur, sa deuxième pièce, *The Entertainer* (montée par Heinz Hilpert) attire la foule au Théâtre de Hambourg. La même salle donne toujours à bureaux fermés le *Faust* de Goethe dans la mise en scène de Gustaf Gründgens, qui en a fait un drame cosmique d'un effet saisissant. Les moyens employés par la technique du son et de la lumière pour matérialiser les symboles et les allégories, la vision du champignon atomique à la fin du spectacle, la musique de rock'n roll dans la nuit de Walpurgis ne sont que les signes extérieurs d'un théâtre universel, tout à la fois actuel et intemporel. C'est à la conjonction de trois personnalités artistiques aussi différentes que Gründgens lui-même dans Méphisto, Will Quadflieg en Faust méditatif et Antje Weisgerber, une Gretchen passionnée, que la représentation doit d'être si humainement émouvante.

Faust a été monté également la saison dernière au Théâtre d'État bavarois par Fritz Kortner. Les reprises, par celui-ci, d'œuvres classiques n'ont rien de conventionnel. Ainsi a-t-il fait naître un monde oriental bizarre pour *La Nuit des Rois* de Shakespeare, réalisée au Kammerspiele de Munich.

En 1957, la représentation la plus intéressante de ce dernier théâtre a été la création d'une tragi-comédie d'Erich Kästner, *L'École des Dictateurs* (Die Schule der Diktatoren), sous la direction de Hans Schweikart. La pièce, certes, n'est pas parfaite; mais en face du silence des auteurs « arrivés », c'est tout de même un événement. Cette satire amère que fait le spirituel écrivain du triomphe sans cesse renouvelé de la violence et de la puissance mauvaise est fondée sur un thème ahurissant. Un régime de terreur se perpétue, malgré l'assassinat du dictateur, parce qu'un savant misanthrope élève dans une école des doubles, dont chacun doit à son tour passer aux yeux du peuple pour le tyran encore en vie. Un de ces hommes de paille a l'âme d'un rebelle. Il fomente une révolte qui échoue par la malice des puissants. Schweikart a représenté cette histoire comme une vision fantomatique dans des décors avec projections de Jörg Zimmermann.

Ferdinand Bruckner a obtenu récemment un gros succès à Brunswick avec la première de sa tragédie, *La Lutte avec l'Ange* (Der Kampf mit dem Engel), quoique la critique ait reproché à l'action d'être trop artificielle. Le récit d'un drame familial fournit à l'auteur le thème du combat entre le matérialisme et l'idéalisme, lequel finit par triompher. L'héroïne est la veuve d'un industriel, ancienne artiste de cirque qui a vendu sa liberté pour se marier, et que son plus jeune fils empêche de faire une transaction boursière sans scrupules. Cela n'a pas le charme morbide ni l'élan expressionniste des œuvres de jeunesse de Bruckner.

Bertolt Brecht n'a pu remporter un succès complet avec *L'Histoire de Simone Machard* (Die Geschichte der Simone Machard), œuvre posthume à laquelle collabora Lion Feuchtwanger, et mise en scène de façon remarquable au Théâtre Municipal de Francfort. Brecht a projeté le motif de Jeanne d'Arc sur la situation créée par la défaite française en 1940. Une fillette de onze ans met le feu à un dépôt d'essence pour le soustraire aux Allemands. Elle est jugée par ses compatriotes, tout comme Jeanne, dont elle lit l'histoire et dont elle fait revivre l'aventure en elle-même et dans son entourage dans des sortes de rêves éveillés. Le metteur en scène Harry Buckwitz a trouvé pour les deux plans de l'actiou des contrastes saisissants entre la réalité et la transe, dans des décors de Teo Otto.

Nos scènes témoignent d'une sollicitude particulière pour nos

Die Schule der Diktatoren (The School for Dictators - L'École des Dictateurs), Erich Kästner. M : Hans Schweikart. D: Jörg Zimmermann. Kammerspiele, München. 1957. P : Hildegard Steinmetz.

a misanthropic scientist has a school in which he produces doubles of the dictator. Each one of them must in turn appear and be passed off to the public as the still-living tyrant. One of these men has, however, the soul of a rebel. He stirs up a revolution which fails through the deceit of those in power. Schweikart gives his production a ghostly quality and the décor by Jörg Zimmerman makes use of projections.

Ferdinand Bruckner recently scored a great success in Brunswick with the première of his tragedy *Der Kampf mit dem Engel* (The Combat with the Angel) although the plot was criticised for being too artificial. A familiar story provides the dramatist with the theme of the conflict between materialism and idealism, the latter triumphing in the end. The widow of an industrialist, a former circus performer, who has sold her freedom for marriage is prevented by her youngest son from entering into a doubtful financial transaction. This play does not possess the morbid fascination nor the expressionist power of the earlier works of Bruckner.

The performance of Bertolt Brecht's *The Story of Simone Machard* was not a complete success. This posthumous work, in which Lion Feuchtwanger collaborated, was given a remarkable production at the Frankfurt Municipal Theatre. Brecht overlaid the motif of Joan of Arc on to the situation created by the French collapse in 1940. A young girl of eleven sets light to a petrol dump to prevent the Germans using it. She is tried and condamned by her own countrymen, as Saint Joan was, whose story she reads and seems to relive both in herself and in those around her in a kind of waking dream. Harry Buckwitz, the producer, vividly contrasts the two kinds of action, of reality and dream, in a setting by Teo Otto.

The German theatre is showing particular interest in its own dramatists of the last two generations. The Bochum theatre, whose Intendant, Hans Schalla, is always ready to welcome modern trends, organizes each year the " Days of German Contemporary Dramatic Art ". Other theatres, like those of Saarbrücken and Nuremburg for instance, also devote whole weeks to modern drama.

Among the prizes offered, the Gerhart Hauptmann Prize of the " Freie Volksbühne " takes first place for it is thanks to this that Claus Hubalek, Gert Weymann and others were discovered. *Heinrich der Achte und seine Frauen* (Henry VIII and his Wives) by Hermann Gressieker, successfully performed in 1956, was staged the following year at Essen and Bremen simultaneously. This English monarch of the Renaissance is presented as an example of the " first modern man " whose erotic and moral tragicomedy unfolds in the light of the present situation, the " end of the modern age ".

The younger generation has provided some important contributions this year. Gerd Oelschlegel, for instance, whose tragic *Romeo und Julia in Berlin* (Romeo and Juliet in Berlin) appeared at the same time in Bremen, Hamburg, Aachen and Wiesbaden. This is a " documentary " play which vigorously sketches the fate of two lovers and the daily life of their respective families against a background of the East-West conflict. It is the division of Berlin, too, which provides Claus Hubalek with the plot of his macabre and grotesque play *Keine Fallen für die Füchse* (No Traps for the Foxes) whose first performance took place at Frankfurt, produced by Egon Monk, a pupil of Brecht. Fred Denger enters into the sphere of private life with his one-character play *Lobsters* depicting the daily cares of a housewife. The Viennese actress, Annie Rosar, gave a magnificent interpretation of this character which personifies the state of despair in which the lone individual lives in our age.

This brief survey shows that the German theatre, after having gone through a crisis of regeneration during the early post-war period, is once more full of vitality.

INGVELDE MÜLLER

INDIA

THE CALCUTTA DRAMATIC SEASON

INDIA is a vast country. Her constitution recognises fourteen different languages spoken in separate regions. No wonder her theatre has such stupendous variety that it is impossible to give more than a bird's eye view in an article. The issue of World Theatre last year specially devoted to India, gave a broad outline of the main currents, but quite false generalizations may be drawn. It would therefore seem wise occasionally to describe the state of the theatre in a given region.

Of modern Indian theatres, the Bengali Theatre has the oldest and the most uninterrupted tradition. One comes across ample evidence of this in the foyers of Calcutta Theatre Halls. There can be seen,

Die Geschichte der Simone Machard, Bertolt Brecht - Lion Feuchtwanger. M : Harry Buckwitz. D : Teo Otto. Städtische Bühnen, Frankfurt am Main. 1957. P: Günter Englert.

dramaturges des deux dernières générations. Le théâtre de Bochum, dont l'intendant Hans Schalla est un esprit très ouvert au temps présent, organise chaque année des « Journées d'art dramatique allemand contemporain ». D'autres scènes, comme Sarrebruck ou Nuremberg, consacrent aussi des semaines entières au théâtre contemporain.

Parmi les prix d'encouragement, le Prix Gerhart Hauptmann de la « Freie Volksbühne » vient au premier rang. N'est-ce pas grâce à lui qu'on a découvert, entre autres, Claus Hubalek et Gert Weymann? *Henri VIII et ses Femmes* (Heinrich der Achte und seine Frauen), de Hermann Gressieker, distingué en 1956, fut créé simultanément, l'année suivante, à Essen et à Brême. Le monarque anglais de la Renaissance y est représenté comme le type du premier homme moderne, dont la tragi-comédie érotique et morale se déroule sous l'éclairage de la situation actuelle, la « fin des temps modernes ».

La jeune génération a fourni cette année du théâtre solide. Il en fut ainsi pour Gerd Oelschlegel dont la tragédie *Roméo et Juliette à Berlin* (Romeo und Julia in Berlin) a été révélée en même temps à Brême, à Hambourg, à Aix-la-Chapelle et à Wiesbaden. Un « reportage » vigoureux brosse la destinée de deux amoureux et la vie journalière de leur familles respectives sur la toile de fond du conflit Est-Ouest. C'est encore la division de Berlin qui fournit à Claus Hubalek le sujet de sa macabre comédie grotesque *Pas de Pièges pour les Renards* (Keine Fallen für die Füchse), créée à Francfort sous la régie d'Egon Monk, un élève de Brecht. C'est dans la sphère de la vie privée que pénètre Fred Denger avec sa pièce à un personnage, *Langoustes* (Langusten), qui montre les soucis quotidiens d'une femme de ménage. L'actrice viennoise Annie Rosar a fait au Kammerspiele de Brême une création magistrale de cette figure, qui personnifie l'état d'abandon dans lequel vit à notre époque l'individu isolé.

★

On voit par cet aperçu sommaire que le théâtre allemand, après avoir traversé durant l'immédiat après-guerre une crise de régénérescence, est de nouveau plein de vitalité.

INGVELDE MÜLLER

INDE

LA SAISON DRAMATIQUE A CALCUTTA

L'INDE est un pays immense, dont la Constitution reconnaît quatorze langues, parlées dans des régions distinctes. Son théâtre, de ce fait, est d'une variété tellement prodigieuse qu'il est impossible d'en donner plus qu'une vue schématique dans le cadre d'une chronique du « Théâtre dans le Monde ». Le numéro de l'an dernier consacré spécialement au « Théâtre en Inde » fournit au lecteur un aperçu d'ensemble de ses principales tendances. Mais les généralisations fallacieuses restent à craindre, et c'est pourquoi il me paraît sage de décrire ici de temps à autre la situation d'une région déterminée.

De tous les théâtres indiens celui du Bengale possède la tradition la

for instance, pictures of Girish Ghosh, the "father of the Bengali Theatre" and Sisir Bhaduri, an actor still unexcelled today.

There are at least four Bengali theatres in North Calcutta which give performances regularly two or three times a week. Of these, three have revolving stages.

The Star was built on its present site in 1855 and can accommodate 900 spectators. The plays are put up by professional companies who draw crowded houses, week after week. *Shyamali*, adapted for the stage by Devnarain Gupta from a novel by Nirupama Devi and produced by Sisir Malik, ran for 486 nights. This is the story of a deaf and dumb girl who is married off to a young man formerly engaged to her sister. Their married life is utterly unhappy to begin with but, thanks to her sincerity and devotion, the young wife ultimately wins over her mother-in-law.

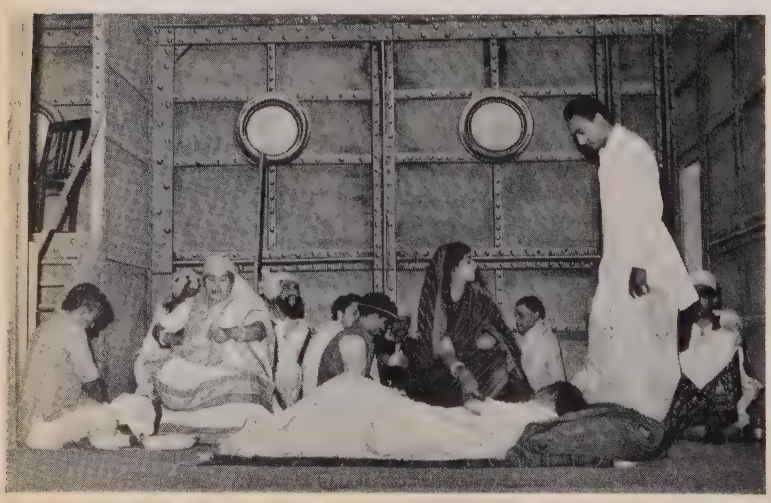
The same adapter and producer have recently presented a dramatized version of *Sreekanta*, a novel by the famous Bengali writer Sarat Chandra Chatterjee. The hundredth performance was recently given with much blowing of trumpets and fanfares. This is a rambling story of the ups and downs of a man's life from boyhood until maturity. It describes how he is torn by devotion to the woman he loves and his desire to help the poor and oppressed. Between these two competing forces, Sreekanta spends the best years of his life without either having loved or succeeded in imparting brightness to other lives until physical sickness, and perhaps also mental frustration, compel him to marry the singing girl to whom he was attached in his youth. The character of the heroine, Raj Lakshmi, is drawn with a surer touch. Her vocation is to entertain the rich, but she has not sold them her body. She loves Sreekanta but keeps her head above water in the surge of passion. Respecting the high ideals he has sought, she does not let him fall a victim to her spell. She is always dignified and there is nothing mean or small about her in spite of her far from noble profession. This profession has by the way now died out in India because of a certain unbalance which ensued between the pleasures of the flesh and the practice of the arts, but originally it was a storehouse of great charm and artistic achievement. Acting and direction were generally competent. The beauty of Sarat Chandra's lines were rendered with all their fine nuances, particularly in the second and third acts.

The episodic nature of the story demanded a quick succession of scenes. The producer relied on a number of painted scenes but denied himself the use of the lights and curtain to obtain the various effects. Nevertheless the sets were well-contrived and there was plenty of variety. The performance lasted for over three and a half hours but the predominantly Bengali audience did not seem to mind.

The other regular theatres in North Calcutta are the Biswarupa, the Minerva and the Rungmahal. These were respectively presenting, at the time of writing : *Kshudha*, a Bengali play by Bidhayak Bhattacharjee, produced by Naresh Mitra, which depicts the physical and psychological effects of famine; *Kunti Karna Krishna*, Kedarlal Roy's historical play, produced by Satu Sen, which is a chapter from the Mahabharata and *Kavi*, a romantic tragedy adapted from the novel by Tarasankar Banerjee and produced by Birendra Krishna Bhadra.

The Calcutta unit of the Indian Theatre Centre, affiliated to the I.T.I., arranged a festival of plays in Bengali, Hindi, Telugu, Gujerati, Marathi and Punjabi at the New Empire Theatre, another playhouse with a long theatrical tradition. Three of the four Bengali plays were by Rabindra Nath Tagore, outstanding among which was *Post Office* directed by Sombhu Mitra for a professional company, "Bohurupee". All other productions were by amateur groups. A notable feature of this linguistic festival was the first serious presentation of Punjabi plays on the Calcutta stage. G.S. Khosla produced his one-act plays *Dead Man's Ration*, with a theme of greed and avarice and *A Pair of Shoes*, a domestic comedy, and also Balwant Gargi's *Pichhal Pairi*, the study of a woman who still broods over the past.

The Children's Little Theatre, which has been doing useful work in the sphere of juvenile theatre, recently held a one-week festival which included some interesting and colourful features such as *Mithua*, written round a novel theme the dream-world of a deprived child. The playlet was written and directed by Samar Chatterji who has gener-



Sreekanta, Sarat Chandra Chatterjee - Devnarain Gupta. M : Sisir Malik. Star Theatre, Calcutta. 1957.

A Pair of Shoes, Gurdial Singh Khosla. M : Gurdial Singh Khosla. New Empire Theatre. Calcutta. 1957.

plus ancienne et la plus continue. Le foyer des salles de Calcutta nous en offre des souvenirs photographiques : ceux par exemple de Girish Ghosh, père du théâtre bengali, et d'un acteur jusqu'à ce jour insurpassé, Sisir Bhaduri.

Il y a au moins quatre théâtres bengalis dans le Nord de Calcutta qui jouent régulièrement deux ou trois jours par semaine. Trois d'entre eux ont un plateau tournant.

Le Star fut construit à son emplacement actuel en 1885 et peut recevoir 900 spectateurs. Les pièces sont présentées par des compagnies professionnelles qui, de semaine en semaine, font salle comble. L'adaptation à la scène par Devnarain Gupta du roman de Nirupama Devi, *Shyamali*, dans une mise en scène de Sisir Malik, y fut jouée 486 fois. C'est l'histoire d'une sourde-muette que ses parents parviennent à imposer, en mariage, à un jeune homme destiné d'abord à épouser sa sœur. Cette union se présente sous les plus fâcheux auspices; mais à force de douceur et de sincérité, la jeune femme conquerra sa belle-famille.

Plus récemment les mêmes adaptateur et metteur en scène ont réalisé une version dramatique de *Sreekanta*, roman du fameux Sarat Chandra Chatterjee. La centième en fut donnée à grands renforts de trompettes et de fanfares. C'est l'histoire un peu décousue des hauts et des bas de la vie d'un homme, de l'enfance à la maturité. On le voit partagé entre son amour pour la femme qu'il aime et le désir de servir le pauvre et l'opprimé. Ainsi écartelé, Sreekanta passe les plus belles années de son existence sans avoir ni vraiment aimé, ni vraiment réussi à illuminer d'autres vies. Jusqu'au jour où la maladie, et peut-être aussi un sentiment de frustration mentale, l'obligent à épouser la chanteuse dont il s'était épris dans sa jeunesse. Le caractère de Raj Lakshmi, l'héroïne, est dessiné avec plus de sûreté. Sa profession consiste à distraire les riches, mais elle n'a pas vendu son corps. Elle aime Sreekanta, et néanmoins ne se laisse pas submerger par la passion. Respectant les nobles idéaux qu'il a recherchés, elle n'accepte pas de faire de lui sa chose. Elle reste toujours digne et il n'y a rien de bas en elle ou de mesquin, malgré son fort peu noble métier. Soit dit par parenthèse, ce métier a fini par disparaître en Inde, la prostitution ayant pris le pas sur la pratique des arts : à l'origine, c'était cependant une véritable carrière artistique. Le jeu des acteurs (dont Sipra Mitra en Raj Lakshmi) et la mise en scène furent en général satisfaisants. La beauté du texte de Sarat Chandra fut bien rendue, avec toutes ses nuances (surtout dans les 2e et 3e actes). Le caractère épisodique de l'histoire exigeait une rapide succession des scènes. Le réalisateur recourut à de nombreux changements à vue, mais ne tira pas tout le parti qu'il aurait pu des éclairages et du rideau; par contre, les décors ne manquaient ni d'imagination ni de variété. Le spectacle dura plus de trois heures et demie, et le public, composé en majeure partie de Bengalis, ne sembla pas trouver cela trop long.

Les autres théâtres réguliers du Nord de Calcutta sont le Biswarupa, le Minerva et le Rungmahal. Au moment où j'écris, ils affichent respectivement : *Kshuda*, pièce bengali de Bidhayak Bhattacharjee, mise en scène par Naresh Mitra et qui montre les effets physiques et psychologiques de la famine; *Kunti Karna Krishna*, œuvre historique de Kedarlal Roy, mise en scène par Satu Sen, qui emprunte son action à un chapitre du Mahabharata; *Kavi*, tragédie romantique d'après le roman de Tarasankar Banerjee, mise en scène par Birendra Krishna Bhadra.

La section de Calcutta du Centre Indien du Théâtre, affilié à l'I.I.T., organisa un festival groupant des pièces en bengali, hindi, telugu, gujerati, marathi et punjabi, au New Empire Theatre, autre salle possédant une longue tradition théâtrale. Trois des quatre pièces en bengali étaient de Rabindra Nath Tagore, dont la plus marquante fut *Amahl ou la Lettre du Roi*, donnée par la troupe professionnelle Bohurupee que dirigeait Sombhu Mitra. Tous les autres spectacles étaient dus à des groupements d'amateurs. Un fait saillant de ce festival « multilingue » fut la première présentation sérieuse de pièces en punjabi sur un plateau de Calcutta. G.S. Khosla y mit en scène ses pièces en un acte : *Dead Man's Rations* (sur le thème de la cupidité) et *A Pair of Shoes* (une comédie domestique), ainsi que *Pichhal Pairi* de Balwant Gorgi, l'histoire d'une femme tournée vers son passé.

Le « Children's Little Theatre », qui fait un travail utile dans le domaine du théâtre pour enfants, a présenté un festival d'une semaine, comportant des choses intéressantes et pittoresques, telles que *Mithua*, qui évoque de façon originale le monde des rêves d'un enfant malheureux. Cette petite pièce était écrite et mise en scène par Samar Chatterji, qui remplit généralement ce double rôle dans les productions du C.L.T.

Les spectacles de langue anglaise constituent toujours une grande part

ally fulfilled this dual rôle in the C.L.T. productions.

English is still the medium of a great deal of theatrical activity. The Dramatic Club of Calcutta gave a very competent version of Bernard Shaw's *Saint Joan* directed by Gordon Burnett while his wife, Edna Burnett, who has acted in London, made a very admirable Joan.

An exclusively feminine theatrical company, " The Ladies Theatre Group " gave an excellent display of histrionics and costumes also at the New Empire with *The Toy Cart*, an English adaptation by Arthur Symons of Sudraka's Sanskrit play *Mrichcha-Katika*. This is a light comedy depicting the lives of kings, nobles and ordinary men in ancient times.

It should be mentioned in this connection that most amateur groups, of which the city has many active ones, have to depend for their female cast on professional actresses.

Among Calcutta's foreign visitors during the last twelve months were the Shakespearena company, founded by Geoffrey Kendal, who have a very hilarious and enjoyable production of Brandon Thomas's *Charley's Aunt* again at the New Empire. For three evenings the " Sl'uk ", a Slovak folk art ensemble, gave delightful and colourful performances of Czechoslovak dances to large audiences numbering 2000.

G. S. KHOSLA

RUMANIA

THE biggest happening in Rumanian theatrical life in 1957 has undoubtedly been the second National Competition for Young Actors.

The encouragement of young talented actors is a crucial problem for those who preside over the destiny of our theatre. The regulations of the competition require that theatre managers must present plays from their current repertory with producers, actors and scenic artists who are all under 32 years of age.

A preliminary eliminating contest assembled thirty-five theatres distributed amongst five great centres according to their districts : Bucharest, Cluj, Jassy, Timiscara and Oradea. The last two cities had both Hungarian- and German-speaking companies.

The most astonishing success was that of the young actors of the coal-mining district of Baia Mare who were awarded one of the two first prizes for their *An Inspector Calls* by J.B. Priestley. The National Theatre of Craiova also won a first prize with a new Rumanian play, *The Last Generation*. Other winners were : the young actors of the Jassy National Theatre with Maxwell Anderson's *Winterset* and the Jewish State Theatre of Bucharest with *The Diary of Anne Frank* by Goodrich and Hackett.

With the diplomas went cash prizes amounting to a total of 156.000 lei.

It is also with the purpose of preparing future members of the Rumanian theatre that the Bucharest Theatre Studio has been opened recently. It gives nightly performances and is composed entirely of students of the Theatre and Cinema Institute " I.L. Caragiale ". These students produce plays which are not being presented at other theatres, such as Ibsen's *Peer Gynt* and Casona's *Trees Die Upright*. The danger of even un conscious imitation is thus avoided from the beginning.

*

Another important event was the award of the State Prizes. This year the honours fell to Horia Lovinesco for his play *The Ruined Fortress* and Ana Novak for *Prelude* and *The Kovacs Family*. *The Ruined Fortress* shows the life of an intellectual Rumanian family which, in the present circumstances, keeps apart from life and its social upheavals : the dramatic consequences of this withdrawal provides the basic idea of the play. *Prelude* by Ana Novak is a juvenile evocation of life in a theatre school; the leading idea being that of the unity of life and art. As for *The Kovacs Family*, this is a moving plea for brotherhood between nations.

Furthermore, a first prize of 30,000 lei was awarded to the producer, Sica Alexandresco, and the actors of the National Theatre " I.L. Caragiale " of Bucharest, for their interpretation of *Personal Dossier* by the Soviet writer Alexander Stein. This play has the classical theme of the consequences of calumny. A similar prize was awarded to the actor Grigore Vasiliu-Birlic for his work in general. This great actor, in particular, gave an unsurpassable performance in the rôle of Brinzovenesco, that obtuse character in *A Lost Letter* by Caragiale, presented last season at the Paris International Festival. This popular actor has won the title of " people's artiste " which also carries with it an appreciable increase in salary.

There have also been three new plays this season : *The Inn at the Cross-roads* by Horia Lovinesco, *The Recipe for Happiness* by Aurel Baranga and *The Journalists* by Al. Mirodan, all favorably received by critics and public alike.

In the *Inn at the Crossroads*, Horia Lovinesco brings two groups of men from very different social conditions into conflict. They are caught by a flood and each reacts in his own way to the danger. Confidence in men and in life is the message of this play.

Recipe for Happiness is regarded as a turning-point in the work of the dramatist, Aurel Baranga. Here the conflict shows the new bases of marriage in contemporary society and points out that love cannot be reduced to the level of a zoological equation.

The Journalists, a play by the young writer Al. Mirodan—who is himself on the staff of a Bucharest daily paper—played to a full house at the National Theatre. It puts the turmoil of the newspaper world upon the stage with its enthusiastic, blasé or cynical heroes.

The success of modern dramatic works has thus characterized this season. This cancels out the leaning towards classical repertory which the Rumanian public has shown during the last few years and

de l'activité théâtrale. Pour le « Dramatic Club de Calcutta », Gorden Burnett a monté d'une manière fort intéressante, au New Empire, la *Sainte Jeanne*, de Shaw, tandis que sa femme, Edna Burnett, qui a joué à Londres, en incarnait l'héroïne de façon admirable.

Le Ladies Theatre Group, compagnie exclusivement féminine, nous, a donné une excellente démonstration d'art dramatique et de l'art du costumier, au New Empire également, avec *The Toy Cart*, adaptation anglaise par Arthur Symons de la pièce sanscrite de Sudraka : *Mrichcha Katika*, une comédie légère et romanesque qui décrit la vie des rois et des princes dans des temps très anciens.

Signalons à ce propos que les groupements d'amateurs (la ville en possède de très actifs) sont tributaires, pour les rôles féminins, d'actrices professionnelles.

Parmi les visiteurs étrangers de passage à Calcutta durant l'année écoulée, nous retiendrons d'abord les « Shakespearena », troupe fondée par Geoffrey Kendal, qui présenta une réalisation allègre et savoureuse de *La Marraine de Charley* de Brandon Thomas, toujours au New Empire. Ensuite, l'ensemble folklorique slovaque « Sl'uk », dont les danses charmantes et colorées attirèrent deux mille spectateurs à chacune de ses trois soirées.

G.S. KHOSLA

ROUMANIE

LE grand événement de 1957 dans la vie théâtrale roumaine a été, sans conteste, le second Concours National des Jeunes Acteurs.

Stimuler les jeunes acteurs de talent constitue pour ceux qui président aux destinées de notre théâtre, un problème crucial. Le règlement du Concours prévoit, pour les directeurs de théâtre, l'obligation de présenter des pièces de leur répertoire actuel, avec des metteurs en scène, des acteurs et des décorateurs qui n'ont pas dépassé 32 ans.

Une première éliminatoire a réuni 35 théâtres, répartis d'après les régions en cinq grands centres : Bucarest, Cluj, Jassy, Timiscara et Oradea. Ces deux dernières villes ont groupé les compagnies de langues hongroise et allemande.

La révélation du concours vint des jeunes acteurs du théâtre du centre minier de Baia Mare, qui ont remporté un des deux premiers prix avec *Un Inspecteur vous demande* de J.B. Priestley. Le Théâtre National de Craiova a également remporté un premier prix avec une nouvelle pièce roumaine, *La Dernière Génération*. Autres lauréats : les jeunes acteurs du Théâtre National de Jassy, avec *Winterset* de Maxwell Anderson, et ceux du Théâtre Juif d'État de Bucarest, avec *Le Journal d'Anne Frank* de Goodrich et Hackett.

Les diplômes étaient accompagnés de prix en espèces, dont le montant s'est élevé à 156.000 lei.

C'est aussi pour préparer les cadres du futur théâtre roumain que s'est récemment créé le Studio de Théâtre de Bucarest, qui donne des représentations tous les soirs et se compose exclusivement d'étudiants de l'Institut de Théâtre et de Cinéma « I.L. Caragiale ». Ces étudiants mettent en scène des pièces — comme *Peer Gynt* d'Ibsen ou *Les Arbres meurent debout* de Casona — qui ne sont pas jouées sur d'autres scènes. Ainsi le danger d'imitation, même inconsciente, est écarté dès le début.

Autre événement important, l'attribution des Prix d'État. Cette distinction a été décernée cette année à Horia Lovinesco pour sa pièce, *La Citadelle détruite*, et à Ana Novak pour *Prélude* et *La Famille Kovacs*. La *Citadelle détruite* présente l'évolution d'une famille d'intellectuels de Roumanie qui, dans les circonstances actuelles, se tient à l'écart de la vie et des agitations sociales : les conséquences dramatiques de cet éloignement, voilà l'idée centrale de l'œuvre. *Prélude* d'Ana Novak est une évocation juvénile de l'activité d'une école de théâtre : l'idée de l'unité entre l'art et la vie y est prédominante. Quant à *La Famille Kovacs*, c'est une pathétique plaidoirie en faveur de la fraternité entre les peuples.

D'autre part, un premier prix d'un montant de 30.000 lei a été attribué au metteur en scène Sica Alexandresco et aux acteurs du Théâtre National « I.L. Caragiale » de Bucarest, pour l'interprétation du *Dossier personnel* de l'écrivain soviétique Alexandre Stein. Cette pièce reprend le thème classique des

La Recette du Bonheur - The Recipe of Happiness, Aurel Baranga. M : Marietta Sadova. D : Luca Andreesco. Théâtre National I.L. Caragiale, Bucarest. 1957.

Gh. Storin et Septimiu Sever dans *L'Auberge du Carrefour — The Inn at the Cross-roads*, Horia Lovinesco. M-D : W. Siegfried. Théâtre Municipal, Bucarest. 1957.

confirms the trend towards new ideas represented particularly by certain young producers and scenic designers.

First performances of foreign plays have also been well received. *The Crucible* by Arthur Miller was a great success. The producer, Sorana Coroama, and the designer, Toni Gheorghiu, both young and enthusiastic artists, presented this play at an almost unbearable nervous pitch in an atmosphere of mysticism and harshness.

In contrast, for Giraudoux's *The Madwoman of Chaillot* at the Municipal Theatre, the most polished of our producers, W. Siegfried, created a luminous setting and a crystalline atmosphere. His humour reminded one of René Clair. The " people's artiste " Lucia Sturdza Bulandra, who manages the theatre and who, at the age of 84, still displays incredible vitality, played the mad woman with a combination of sarcasm and sweetness.

A play which caused the most reaction was *The Diary of Anne Frank* performed by the Jewish State Theatre of Bucharest. Lia König, the young hope of this theatre, was able to display her simple, deep dramatic talents.

The Rainmaker, by Richard Nash, at the Municipal Theatre enchanted the Bucharest audiences. Clody Bertola, perhaps the most sensitive of our actresses, interpreted the heroine's rôle with great subtlety.

Finally, *Mother Courage* by Brecht began its career in Rumania by being presented at the recently inaugurated German State Theatre in Sibiu.

We cannot conclude without mentioning the success achieved by the National Theatre " I.L. Caragiale " in Venice. As a result of the impression it made in 1956 during the International Festival of dramatic art, this theatre was again invited to Venice in 1957 for the Goldoni Festival. There the National Theatre presented *The Boors* produced by Sica Alexandresco, also the producer of *A Lost Letter* and the majority of Caragiale's plays.

AGERPRES

UNITED KINGDOM

SURPRISINGLY, I remember most clearly from the long run of autumn and winter plays a production of Eugene O'Neill's *The Iceman Cometh* at the Arts Theatre Club. I say " surprisingly " because, when the text was published over here more than a decade ago, nobody received it with special enthusiasm. Indeed, much of it looked as though it might be arid and pointless in performance. Not at all. Even though it is not " one of the world's masterpieces ", as the Arts management hopefully acclaims it, it is a full and absorbing study of character. One can remain in the theatre for nearly five hours (with intervals) and yet think of the evening as short.

However garrulous he is, O'Neill does draw us inexorably into the lives of his people. The setting is a cheap New York bar and rooming house in the year 1912. One of its customers calls it simply " the palace of pipe dreams ". Its back-room boys are rich only in fantasies and the great tales of what they will do to-morrow. One of them, who acts as a sardonic chorus, says : " It 'll be a great day to-morrow—the feast of All Fools, with brass bands playing. " O'Neill shows how the weary dreamers are prodded into unwilling motion by the dominant figure of a travelling salesman—himself as beguiled as the rest—and how they slump again into drunken inertia. Peter Wood produced the sprawling play with effect, and I fancy that O'Neill might have been grateful for the verisimilitude of these performances: the broken soldiers, journalist, police man, circus man, anarchist, and other frequenters of Harry Hope's Bar. Jack MacGowran leads the way as Hope himself—the name is ironic—a remarkably-observed portrait of touchy and vaguely benevolent slothfulness.

Next to this one would put Graham Greene's *The Potting Shed*, his second single-handed play, and one that, in its simplest form, is an inquiry into belief. The roots of

conséquences de la calomnie. Un prix identique a été attribué à l'acteur Grigore Vasiliu-Birlic pour l'ensemble de son activité. Ce grand comédien a notamment joué d'une manière inégalable le rôle de Brînzovenesco, ce personnage obtus d'*Une Lettre perdue* de Caragiale, présentée la saison dernière au Festival International de Paris. Ce populaire acteur a obtenu le titre d'« artiste du peuple », ce qui entraîne une sensible augmentation de salaire.

La saison a encore été illustrée par trois nouvelles pièces : *L'Auberge du Carrefour*, d'Horia Lovinesco, *La Recette du Bonheur* d'Aurel Baranga et *Les Journalistes* d'Al. Mirodan, favorablement reçues par la critique et le public.

Dans *L'Auberge du Carrefour*, Horia Lovinesco met en conflit un groupe d'hommes appartenant aux conditions sociales les plus différentes, surpris par une inondation et réagissant chacun à sa façon devant le danger. L'auteur fait triompher l'idée de la confiance dans les hommes et la vie.

La Recette du Bonheur est considérée comme un tournant dans l'œuvre du dramaturge Aurel Baranga. Le conflit illustre les nouvelles bases du mariage dans la société contemporaine et démontre que l'amour ne peut se réduire au niveau d'une équation zoologique. Le succès de *La Recette du Bonheur* lui a valu de franchir les frontières.

Le comédie des *Journalistes* du jeune Al. Mirodan — lui-même rédacteur d'un quotidien de Bucarest — fait salle comble au Théâtre National. Elle met en scène le monde des rédactions, avec sa vie trépidante et ses héros enthousiastes, blasés ou cyniques.

La saison est donc caractérisée par le succès des œuvres dramatiques modernes. Cela infirme l'inclination vers le répertoire classique, témoignée au cours des dernières années par le public roumain, et confirme la tendance au renouveau, représentée surtout par certains jeunes metteurs en scène et décorateurs.

Par ailleurs, des créations de pièces étrangères ont été reçues avec faveur. *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller ont été une révélation. Le metteur en scène Sorana Coroama et le décorateur Toni Gheorghiu, jeunes artistes passionnés, ont présenté ce spectacle au Théâtre Nottara, sur un diapason nerveux, presque insupportable, dans une atmosphère de mysticisme et de dureté.

Pour *La Folle de Chaillot* de Giraudoux, au Théâtre Municipal, le plus raffiné de nos metteurs en scène, W. Siegfried, a créé par contre un cadre lumineux, une atmosphère cristalline. Son comique rappelle René Clair. L'artiste du peuple Lucia Sturdza Bulandra, directrice du théâtre, qui, à l'âge de 84 ans, manifeste une incroyable vitalité, a incarné la Folle en alliant le sarcasme à la douceur.

Un spectacle qui a bouleversé le public, c'est *Le Journal d'Anne Frank*, présenté par le Théâtre Juif d'État de Bucarest et où Lia König, jeune espoir de ce théâtre, affirme ses dons dramatiques simples et profonds.

Le Faiseur de Pluie de Richard Nash au Théâtre Municipal, a charmé le public bucarestois. Clody Bertola, peut-être la plus sensible de nos actrices, y incarne l'héroïne avec un sens infini des nuances.

Enfin *Mutter Courage* de Brecht a commencé sa carrière en Roumanie par sa présentation au Théâtre Allemand d'État de Sibiu, récemment créé.

Nous ne pouvons conclure sans mentionner les succès du Théâtre National « I.L. Caragiale » à Venise. L'impression laissée par le Théâtre National, en 1956, lors du Festival International d'art dramatique, lui a valu d'être de nouveau invité à Venise, en 1957, à l'occasion du Festival Goldoni. Le Théâtre National y a présenté *Les Rustres*, mis en scène par Sica Alexandresco, réalisateur de *La Lettre perdue* et de la plupart des pièces de Caragiale.

AGERPRES

✶ ✶

ROYAUME-UNI

DE l'ensemble de la saison, c'est *The Iceman Cometh* d'Eugene O'Neill, présenté à l'Arts Theatre Club, qui m'a laissé le plus vif souvenir. C'est surprenant, car la publication de ce texte, il y a un peu plus de dix ans, n'avait suscité qu'un enthousiasme mitigé. Il semblait que ce dût être, à la scène, aride et fastidieux. Eh bien, non. Même si cette passionnante étude de caractère n'est pas un « chef-d'œuvre mondial », comme dit le programme, elle ne lasse pas un instant.

Malgré sa prolixité, O'Neill nous fait vivre la vie de ses personnages. Ce sont les habitués d'un bar misérable de New York, vers 1912. Ils n'ont pour tout bien que leurs rêves, et les récits glorieux de leurs exploits futurs. O'Neill nous montre comment le magnétisme d'un commis voyageur — lui-même « possédé » — les sort malgré eux du ronron de leurs rêves pour les pousser à l'action, et comment ils retombent ensuite à leur inertie d'ivrognes. Peter Wood a monté avec efficacité cette pièce interminable et O'Neill pourrait être heureux, j'imagine, de la justesse de l'interprétation : soldats, journaliste, agent de police, forain, anarchiste, et autres habitués du bar de Harry Hope. Jack MacGowran mène le jeu dans le rôle de « Hope » — le nom est ironique — dont il trace un portrait remarquable d'observation, d'une nonchalance ombrageuse et vaguement bienveillante.

On peut citer à côté de ce spectacle *The Potting Shed* (La Resserre aux Outils) de Graham Greene qui est, en bref, une étude sur la foi. Il s'agit du choc provoqué par un « miracle » qui a eu lieu trente ans plus tôt dans une famille rationaliste. Les souvenirs du fils cadet ne remontent pas plus haut que ses quatorze ans; au cours de la pièce, il découvre qu'à cet âge il s'était pendu dans la « resserre aux outils », bouleversé par les railleries de son père — un athée; celui-ci s'en prenait à l'instruction religieuse que l'enfant recevait à la dérobée

Kay Hammond and Richard Attenborough in *The Rape of the Belt*, Benn Levy. M : John Clements. D-C: Malcolm Pride. Piccadilly Theatre, London. 1957. P : Houston Roger.

the plot are in the past. We are to hear of, and to see, the impact of a " miracle ", thirty years earlier, upon a rationalist family. The younger son of the family could remember nothing of his life before he was fourteen. In the play he discovers how, at that age, he had hanged himself in the potting-shed, confused beyond endurance by the mocking of his rationalist father who had derided the religious instruction given illictly by an uncle, a Catholic priest. Apparently that uncle saved the boy's life by offering to God, in exchange, what most he prized, his faith. There is a remarkable scene in which the bereft priest, who has dragged out his life in a remote presbytery, and his tired, questing nephew—long overshadowed by a mystery none would solve—confront each other again after thirty years. Sir John Gielgud, as the man who learns that he had been brought from the dead, and Redmond Phillips (from the Birmingham Repertory Theatre) as the priest, acted together with extraordinary effect. The play may not persuade because Greene is too anxious about his plot; even so, one can acknowledge its strange, austere force and its pressure of thought.

The best play by a new author was *Flowering Cherry*, by Robert Bolt. Here we met Sir Ralph Richardson as a weak, untruthful insurance agent, hopeless as husband and father, given to copious draughts of gin and cider, and dreaming all the time of the Somerset apple orchard he would never reach. The part was accurately studied in its groping ceptions, its wilfulness, its cowardice. Sir Ralph acted it theatrically, but with precise and calculated effect, giving a needed heightening to the part just as Frith Banbury, the director, used background music to heighten those rhapsodies when the man Cherry was off in a dream of his native Somerset. I was sorry that the piece had to end in a couple of minutes of symbolism that, with the vision of the orchards growing up round the house, reminded me of a related effect at the end of Elia Kazan's production of *Death of a Salesman*. I longed for the curtain to fall at the moment when Celia Johnson—superb as the long-suffering wife, driven to final desperation ran from the house. Still, until two minutes from the end, this short play was a poignant experience. Mr. Bolt had watched and listened.

The gayest English comedy has been Benn W. Levy's *The Rape of the Belt*, a witty, vigorous, and sustained invention that makes enjoyably free use of classical myth. It is, in effect, a dramatisation of the ninth labour of Heracles, the taking of the belt of Antiope, one of the Amazon queens. Good-naturedly, the dramatist takes the shine out of the mythological worthies, " men by gender, heroes by profession ". It is a shock for Heracles (and an amusingly dithering Theseus who accompanies him) to find that the Amazons of Themiscyra are not at lal warlike by disposition. In fact, they think war is silly; somehow, all the glory goes from the business of winning the royal belt. John Clements and Richard Attenborough enjoyed themselves as the heroes, Constance Cummings was her glowing self as Antiope, and Kay Hammond, besides being the turtle-dove we know so well, with a dove's *roucoulement*, had a few unexpected moments with the voice and demeanour of a regimental sergeant-major.

In the same December week, one of the best in the theatre for a long time, we had Edward Owen Marsh's version of Jean Anouilh's *Le Rendez-vous de Senlis*, under the title of *Dinner with the Family*, and Hugh and Margaret Williams's light comedy, *The Happy Man*. The first of these went on running briskly at the New Theatre, thanks to its intrinsic quality—its first act is possibly Anouilh's best, a complex bit of exposition—and also to the vigour of its performance. John Justin and Jill Bennett act well together, but I may recall the night especially for the parts of the touring actor and actress whom a young man has hired to impersonate his ideal parents. The characters have a mischievous heightening that Lally Bowers and Alan MacNaughtan accepted gratefully and wittily. *The Happy Man*, less successful in one sense—it ran for only six or seven weeks—had nevertheless a certain endearing quality. It could be funny and touching, and Hugh Williams played with expert ease the man who is so happy as a rule that he finds it hard to cope with any unhappiness, either his own or in others.

Two comedies, that, personally, disappointed me, but that settled down to long runs, were Lesley Storm's *Roar Like a Dove*—set in a Highland castle—and N.C. Hunter's picture of a needy, prickly schoolmaster and his toiling wife, *A Touch of the Sun*, acted with great finish and understanding by Michael Redgrave and Diana Wynyard.

Various imports were only moderately successful. Tennessee William's *Cat on a Hot Tin Roof*, neither profound nor important but reasonably good " theatre ", came to the Comedy—I found the acting better than some of my colleagues did—

d'un oncle, prêtre catholique. Il semble que cet oncle ait sauvé la vie du jeune homme en offrant à Dieu son bien le plus précieux : sa foi. Au cours notamment d'une scène remarquable, le prêtre dépossédé, qui s'est enterré dans un lointain presbytère, et son neveu, dont la vie a longtemps été obscurcie par un mystère insoluble, et qui n'a pas cessé de s'interroger, se retrouvent face à face après trente ans. Sir John Gielgud dans le rôle du neveu et Redmond Phillips (du Birmingham Repertory) dans celui du prêtre, se répondent avec une efficacité étonnante. La pièce peut ne pas convaincre, mais on doit lui reconnaître une force étrange, austère, et le poids de la pensée.

Flowering Cherry (Le Cerisier en Fleurs) fut certes la meilleure pièce d'un jeune auteur. Sir Ralph Richardson y tient le rôle d'un agent d'assurances menteur, médiocre mari et faible père, grand buveur de gin et de cidre, et qui rêve sans cesse d'un inaccessible verger dans le Somerset. Le personnage est étudié de très près dans ses faillites, son obstination, sa lâcheté. Sir Ralph le joue d'une manière théâtrale, mais avec un effet soigneusement calculé, donnant au rôle le relief nécessaire, exactement comme Frith Banbury, le metteur en scène, soutient par la musique les moments lyriques où Cherry — c'est aussi le nom du héros — s'évade dans ses rêves. J'ai regretté la fin de la pièce, avec la vision des vergers grandissant autour de la maison, effet qui rejoint celui obtenu par Elia Kazan à la fin de *La Mort du Commis Voyageur*. J'aurais aimé voir tomber le rideau au moment où Celia Johnson — admirable dans le rôle de la femme poussée au désespoir par une longue suite de souffrances — quitte la maison. Mais, excepté les deux dernières minutes, cette courte pièce représente une poignante expérience. M. Bolt a su écouter et regarder.

La plus amusante comédie anglaise, c'était *The Rape of the Belt* (Le Vol de la Ceinture), d'une invention soutenue, pleine d'esprit et de vigueur, et qui prend les plus délicieuses libertés avec le mythe classique. Il s'agissait en effet de porter à la scène le gème travail d'Hercule, le vol de la ceinture d'Antiope, reine des Amazones. L'auteur remet à leur place d'un ton bonhomme les braves de la mythologie, « hommes par nature, héros par profession ». Héraclès, et l'amusant Thésée qui l'accompagne, découvrent avec horreur que les Amazones de Thémiscyre ne sont nullement belliqueuses de disposition. En fait, elles considèrent que la guerre est stupide; tout ce qui compte, c'est de gagner la ceinture royale. John Clements et Richard Attenborough s'amusent dans les rôles des héros, Constance Cummings resplendit dans celui d'Antiope et Kay Hammond, à certains moments la tourterelle roucoulante que nous connaissons si bien, prenait aussi à d'autres, de façon tout à fait inattendue, la voix et l'allure d'un véritable sergent-major.

La même semaine de décembre — l'une des plus heureuses pour le théâtre depuis longtemps — nous apporta la version anglaise, par Edward Owen Marsh, du *Rendez-vous de Senlis* de Jean Anouilh et la comédie de Hugh et Margaret Williams, *The Happy Man* (L'Homme heureux). La première de ces deux pièces tint brillamment l'affiche au New Theatre, grâce à ses propres qualités d'abord — le premier acte, une complexe exposition, est peut-être l'un des meilleurs d'Anouilh —, et aussi grâce à l'interprétation. Si j'ai aimé le jeu de John Justin et Jill Bennett, je voudrais signaler spécialement les interventions de l'acteur et l'actrice de tournée qu'un jeune homme a engagés pour personnifier les parents idéaux. Ces personnages ont un relief méchant que Lally Bowers et Alan MacNaughtan exprimaient avec esprit. *The Happy Man*, qui ne tint l'affiche que six ou sept semaines, avait pourtant bien du charme. Et Hugh Williams jouait avec une savante aisance le rôle de l'homme toujours si heureux qu'il n'arrive pas à faire face au malheur, le sien ou celui des autres.

Deux pièces gaies enfin m'ont personnellement déçu mais firent de longues carrières : *Roar Like a Dove* (Roucouler comme un Pigeon) de Lesley Storm, qui se passe dans un château des Highlands, et *A Touch of the Sun* (Un peu de Soleil), de N.C. Hunter, qui montre un instituteur pauvre, agressif, et sa besogneuse épouse; Michael Redgrave et Diana Wynyard jouent ces rôles avec intelligence.

Diverses pièces étrangères ne connurent que des demi-succès. *La Chatte sur un Toit Brûlant* de Tennessee Williams, de l'assez bon théâtre, ni très profond cependant ni très important, présenté au Comedy dans une interprétation que j'ai appréciée; *L'Oeuf* de Félicien Marceau, qui a paru mal distribué et laborieux; *The Tunnel of Love* (Le Tunnel de l'Amour), une comédie légère de Joseph Fields et Peter de Vries, qui reposait tout entière sur l'étincelante vivacité comique de Ian Carmichael; et *The Happiest Millionaire* (Le plus Heureux des Millionnaires) de Kyle Crichton, satisfaisant pour un public pas trop exigeant. Parmi les pièces étrangères moins importantes, la meilleure fut sans conteste une adaptation par Lucienne Hill, des *Petites Têtes* de Max Regnier, sous le titre de *Paddle Your Own Canoe*, admirablement monté au Criterion.

Calme du côté du théâtre classique. A l'Old Vic, John Neville a prouvé une fois de plus, avec un splendide Hamlet — il est, sans parade inutile, l'Hamlet de l'indécision, dont il rend à la fois la fièvre et la poésie — et avec un Angelo qui montrait encore sa fidélité à Shakespeare, que la scène anglaise peut s'enorgueillir du remarquable et modeste acteur qu'il est. Au Drury Lane, Sir John Gielgud a redonné l'harmonieux Prospero que nous avions vu déjà à Stratford, dans la reprise de *La Tempête* par Peter Brook. Et au Birmingham Repertory Theatre, dans une mise en scène de Bernard Hepton, un jeune comédien de 21 ans, Albert Finney, a montré un Macbeth qui pourra être parfait lorsque l'acteur aura acquis la pleine maîtrise du vers.

Margaret Rawlings, elle, a joué *Phèdre* en anglais. C'était courageux, car Racine ne se traduit pas aisément; au surplus, Miss Rawlings jouait « en rond », c'est-à-dire au milieu du public. Une tragédienne est rarement éclairée de façon aussi brutale dans un rôle aussi exténuant. Heureusement, Miss Rawlings ne manque pas de ressources. Elle est

and at least gave material to Eric Keown for a rich parody in *Punch*. Felicien Marceau's comedy *The Egg*, was miscast and laborious; *The Tunnel of Love*, a light comedy by Joseph Fields and Peter de Vries, was a tired invention that depended on the flashing comic alertness of Ian Carmichael; and Kyle Crichton's *The Happiest Millionaire* was run-of-the-mill stuff for an audience not too exacting. Much the best of the lesser imports was Lucienne Hill's adaptation from the French, *Paddle Your Own Canoe*, uncommonly well done at the Criterion.

Things have been fairly quiet in the classical theatre. At the Old Vic John Neville showed again, with a splendid Hamlet—he is, without needless parade, the Hamlet of indecision, keeping the excitement and the poetry—and with an Angelo, revealing once more his fidelity to Shakespeare, that the theatre can be proud of a fine and unpretentious actor. Sir John Gielgud repeated his beautifully-spoken Stratford Prospero in Peter Brook's Stratford revival of *The Tempest*, brought up to Drury Lane. And at the Birmingham Repertory Theatre the 21-year-old Albert Finney offered, in a production by Bernard Hepton, a Macbeth that would clearly develop into an achievement when the actor's command of the verse matched his dramatic acting.

Margaret Rawlings, always a courageous and stimulating actress, has been playing Phèdre in English. It is a brave thing to do because Racine does not translate easily, and Miss Rawlings has been acting, moreover, under " Theatre-in-the-round " conditions, that is to say, in the middle of the audience. It is rare that such fierce light beats upon a tragedienne in so exacting a part as this. Fortunately, Miss Rawlings is able to bear it. She has a fine classic poise, and her uncommon flexible contralto is responsive to Phèdre's emotion. Besides the Phèdre, the Theseus (Bernard Horsfall) and the Théramène (Moray Watson) come off as well as anyone.

The Royal Court, which—under the English Stage Company—needs a paragraph of its own—put on William Faulkner's solemn and undeviatingly single-minded *Requiem for a Nun*, with a coldly intense performance by Ruth Ford; a brisk and neatly-staged *Lysistrata* (in the Dudley Fitts version), later transferred to the West End; and a small piece called *Epitaph for George Dillon*, by John Osborne and Anthony Creighton, interesting historically as an early play about the cult of the " angry young man " : it was written before the drearier *Look Back in Anger*.

On the light musical stage there has been little of interest except a cheerful revue (written by an undergraduate) called *Share My Lettuce*. Janet Blair's performance helped *Bells Are Ringing*, a better Coliseum import than usual. John Cranko's *Keep Your Hair On!*, a new-style musical comedy, was a tedious business unmercifully—and regrettably—ragged by the first-night gallery.

J. C. TREWIN

UNITED STATES

THOUGH attention focused on the forthcoming première of *Vanessa* at the Metropolitan Opera House, all the important opera news of the 1956-57 season was made elsewhere. Chiefly, it was made at the New York City Center, which houses the municipally-sponsored second company of the city, and at off-season bivouacs in the far provinces — in Santa Fe, New Mexico, in Central City, Colorado, and in Lenox, Massachusetts.

Oddly enough, as " safe " a composer as Offenbach brought the Metropolitan its most overwhelming success *(La Périchole)* and the New York City Opera its most crushing failure *(Orpheus in the Underworld)*. Even more oddly, in retrospect, both productions featured slapstick, Gilbert and Sullivanized English libretti by Maurice Valency and Eric Bentley respectively.

There was one striking, absolutely first-class work performed at the City Center : the two-act " musical drama ", *Susannah*, by Carlisle Floyd, who had contrived his own libretto *à la* Menotti after the familiar Apocryphal story about the woman who was seen bathing nude. As operas go, it is long (105 minutes plus the interval), but every moment of its naive drama is beautifully sustained, and if the score does not eschew clichés, it also contains them with superbly singable music.

Speaking of Menotti, there is a case to make for the inclusion here of yet another City Center production that is not, however, an opera in any usual sense. This is *The Unicorn, the Gorgon, and the Manticore*, Menotti's " madrigal fable for chorus, ten dancers, and nine instruments ", which is musically probably his finest piece to date.

Columbia University lent its auspices to the premiere of *Panfilo and Lauretta*, a new opera, his first, by the otherwise distinguished Mexican composer Carlos Chavez. The libretto is by Chester Kallman, who collaborated with W.H. Auden on the text for Stravinsky's *The Rake's Progress*. The new text has been adjudged enigmatic, even cryptic, and withal extremely busy, so that one is hard put to hear the music. Still, the score is extraordinary for its eminently operatic flights of lyricism—not previously an aspect of the Chavez style.

Columbia also figured, though not directly, in an important off-season premiere. This was *The Ballad of Baby Doe* by Douglas Moore of the University's music faculty, which was introduced at altitudinous Central City with such success that it is to be performed this season at the New York City Center. The heroine of the title is not entirely imaginary. There really was a Mrs. Doe (" the miners' sweetheart ", she came to be called) who went on from Colorado to marry a silver king in the most sensational wedding that has ever been given in Washington, D.C. Mingling fact and fiction, the late John Latouche wrote a libretto well tailored to Moore's lyric gifts.

Two younger American composers

Margaret Rawlings and Bernard Horsfall in *Phèdre*, Racine. M : Campbell Allen. Theatre in the Round. London. 1957. P : David Sim.

douée d'un bel équilibre classique, et la souplesse de son contralto répond avec justesse à la passion de Phèdre. A ses côtés, Bernard Horsfall dans Thésée et Moray Watson dans Théramène s'en tirent tout à leur honneur.

Il faut bien tout un paragraphe pour parler du Royal Court, siège de l'English Stage Company. On y a monté l'implacable *Requiem pour une Nonne* de William Faulkner, avec Ruth Ford, froide et passionnée à la fois; un *Lysistrata* net et vif, dans la version de Dudley Fitts, repris plus tard au West End; et une petite pièce de John Osborne et Anthony Creighton, *Epitaph for George Dillon* (Epitaphe pour George Dillon), intéressante du point de vue historique parce que, antérieure à *Look Back in Anger*, elle le laisse clairement prévoir.

Peu de choses intéressantes dans le domaine de la comédie musicale, si l'on excepte une agréable revue écrite par un universitaire, appelée *Share My Lettuce* (Partagez ma Laitue). L'interprétation de Janet Blair donnait son intérêt à *Bells are Ringing* (Les Cloches sonnent) au Coliseum. *Keep Your Hair On* (Gardez vos Cheveux), une comédie musicale nouveau style de John Cranko, œuvre médiocre, fut sifflée sans merci, et de façon d'ailleurs fort déplaisante, par le public du paradis le soir de la première.

J. C. TREWIN

ÉTATS-UNIS

LES événements importants de la saison 1956-57, il faut les chercher non pas tant au Metropolitan Opera House qu'au New York City Center qui abrite la deuxième compagnie patronnée par la municipalité, et à des festivals hors saison dans les provinces éloignées — à Santa Fe (New Mexico), à Central City (Colorado) et à Lenox (Massachusetts).

Chose curieuse, un compositeur aussi « sûr » qu'Offenbach procure au Metropolitan son plus éclatant succès *(La Périchole)*, et au New York City Opera son échec le plus écrasant *(Orphée aux Enfers)*. Chose plus curieuse encore, quand on y pense, ces deux spectacles mettaient l'accent sur le côté burlesque, le côté « Gilbert et Sullivan » des livrets adaptés en anglais respectivement par Maurice Valency et Eric Bentley.

Une œuvre saisissante et de grande classe est apparue au City Center : le « drame musical » en deux actes, *Susannah*, de Carlisle Floyd, qui avait réalisé son propre livret « à la Menotti », d'après l'histoire apocryphe bien connue de la femme qui avait été aperçue se baignant nue. C'est un peu long pour un opéra (105 minutes plus l'entracte), mais chaque instant de ce drame naïf est merveilleusement soutenu, et si la partition n'évite pas les clichés, la musique en est remarquablement mélodieuse.

A propos de Menotti, il faut ouvrir ici une parenthèse au sujet d'un autre spectacle du City Center qui n'est cependant pas exactement un opéra. En fait, ce spectacle fut monté par le New York City Ballet, bien qu'à la vérité ce ne soit pas non plus un ballet. Il s'agit de *La Licorne, la Gorgone et la Manticore*, une « allégorie pour un chœur, dix danseurs, et neuf instruments » de Menotti. Du point de vue musical, cette œuvre est probablement la plus belle de Menotti à ce jour.

L'Université de Columbia prêta ses auspices à la première de *Panfilo et Lauretta*, le tout premier opéra du compositeur mexicain Carlos Chavez, par ailleurs fort connu. Le livret en est de Chester Kallman, qui écrivit en collaboration avec W.H. Auden le texte du *Rake's Progress* de Stravinsky. Par comparaison, le livret de ce dernier est la simplicité même. *Panfilo* fut considéré comme énigmatique, occulte même, et de plus extrêmement mouvementé, de sorte qu'il est fort difficile d'en écouter la musique. La partition en est cependant fort belle pour ses envolées lyriques éminemment dramatiques — ce qui est assez neuf chez Chavez.

Columbia figura également, quoique indirectement, dans une importante première hors saison. Il s'agit de *The Ballad of Baby Doe* de Douglas Moore de la Faculté de Musique de l'Université, qui fut présenté avec un tel succès dans les montagnes, à Central City, qu'il doit être suivi d'une production new-yorkaise. L'héroïne n'en est pas entièrement imaginaire. Il exista réellement une Mrs Doe (on l'avait

Vanessa. Samuel Barber. Libretto : Gian-Carlo Menotti. M : Gian-Carlo Menotti. D : Cecil Beaton. Metropolitan Opera, New York. 1958. P : Louis Mélançon.

made outstanding contributions to the contemporary operatic literature in the wake of the season. Mark Bucci, already known for his collaboration with James Thurber in an opera based on the latter's *Thirteen Clocks*, is clearly one of this country's major masters of lyric theatre. His *Tale for a Deaf Ear*, presented by the Opera Department of the Berkshire Music Center at Tanglewood (Lenox, Massachusetts) is particularly arresting for its use of projections and its trilingual libretto, which enlists three miracles – the return to life of an Italian child, a Scots cow, and a German soldier — to resolve a present-day domestic dilemma. The music, for all its traces of Puccini, Menotti, and the post-romantic esthetic, is the work of a truly original craftsman whose inability to resist a soaring vocal line is as much his strength as his weakness. Lastly, this 1956-57 report must include *The Tower* by Marvin David Levy, which was a highlight of the initial season by the Santa Fe (New Mexico) Opera Association. Still in his early twenties, Levy is unquestionably among the most promising composers of his generation, at least as regards his affinity to the voice. The libretto, by Townsend Brewster, tells of a daughter of King Solomon who is imprisoned by her father to thwart a prophet's prediction that she would marry the poorest man in the kingdom. She does, of course. Obviously, this " comedy of fate " cannot be considered in the same terms as Bucci's mystical morality play, but both are exceptional in their loving use of the voice.

At winter's end the 1957-58 season had reached its high point with the Metropolitan Opera premiere of *Vanessa*, and at this writing the whole wide world of contemporary opera is impatiently awaiting the unprecedented all-American season scheduled for April and May at the New York City Center.

The enterprising and much gifted conductor-impresario, Julius Rudel, whose initial season as general director of the New York City Opera was a huge success, will devote his second to a repertory of ten works composed during the past twenty years. Two of these are discussed previously : Douglas Moore's *The Ballad of Baby Doe* and Marc Bucci's *Tale for a Deaf Ear*, which are both being mounted in New York City for the first time. The others include a world premiere (the late Robert Kurka's *The Good Soldier Schweik*), yet another work by a New Yorker that has been well received elsewhere (Vittorio Giannini's *The Taming of the Shrew*), and revivals of Leonard Bernstein's *Trouble in Tahiti*, Marc Blitzenstein's *Regina*, Kurt Weill's *Lost in the Stars*, and Gian-Carlo Menotti's *The Old Maid and the Thief* and *The Medium*. Finally, Carlisle Floyd's *Susannah* will remain in the New York City Opera repertory.

By the perverse rule of thumb that might be described as Lang's Law (after the critic who said of Eugene Onegin that it could not be a " good " opera because it is " pretty "), Barber's *Vanessa* is not a good opera. However, for all the prettiness of its vocal writing and the resplendently, unashamedly eclectic post-romanticism of its orchestral score, *Vanessa* is not a good opera mostly because its characters are at best mono-dimensional, at worst quite unbelievable. Its cardboard tragedy proceeds from the infatuation of two women for a man whom any audience recognizes early in Act I as a gold-digging, morally invertebrate, rather foppish bore whose appeal passeth all understanding until it becomes clear that the ladies onstage are themselves a foolish, frustrated, and rather dull lot.

Briefly, the story is as follows. The time is circa 1905, the place " a Northern country " not further identified beyond subsequent musical and choreographic allusion to Scandinavia. The heroine of the title presides over an obviously moneyed household that includes also her mother, who just sits and sings nothing most of the while, and her niece Erika, who ought to be away at school. Because Vanessa's true love had jilted her long years before, the paintings are shrouded and the atmosphere is otherwise funereal. Then arrives Anatol, son of Vanessa's old admirer. His hegira, he explains, is in fulfillment of a promise made to his father. He soon makes it plain (to the audience, at least) that he would rather like to become the lord of the manor. While the heroine is getting accustomed to this prospect, Anatol seduces her niece. In due course, just

appelée « la fiancée du mineur »), qui partit du Colorado pour épouser un roi de l'argent au cours du mariage le plus sensationnel qui eut jamais lieu à Washington D.C. Mêlant la réalité et la fiction, le défunt John Latouche avait écrit un livret convenant parfaitement aux dons lyriques de Moore.

Deux compositeurs américains plus jeunes apportèrent de remarquables contributions à la littérature d'opéra contemporaine au cours de cette saison. Mark Bucci, déjà connu pour sa collaboration avec James Thurber dans un opéra basé sur l'œuvre de ce dernier *Thirteen Clocks* (Treize Horloges), est sans conteste l'un des maîtres du théâtre lyrique de notre pays. Son *Tale for a Deaf Ear* (Conte pour un Sourd), présenté par la section lyrique du Berkshire Music Centre de Tanglewood (Lenox, Massachusetts), attira particulièrement l'attention pour l'emploi qu'on y a fait de décors projetés, et pour son livret en trois langues qui a recours à trois miracles — le retour à la vie d'un enfant italien, d'une vache écossaise, et d'un soldat allemand — afin de résoudre un problème bien actuel. Malgré ses nombreuses réminiscences de Puccini, Menotti, et de l'esthétique post-romantique, la musique est celle d'un artiste foncièrement original dont l'impuissance à résister à une belle ligne vocale constitue aussi bien la force que la faiblesse. Enfin, il ne faut pas oublier *The Tower* (La Tour) de Marvin David Levy, qui fut un des sommets de la saison à la Santa Fe Opera Association (New Mexico). Bien que n'ayant qu'une vingtaine d'années, Levy est incontestablement l'un des compositeurs les plus prometteurs de sa génération, du moins par son traitement de la voix humaine. Le livret, de Townsend Brewster, nous raconte comment une fille du Roi Salomon est emprisonnée par son père afin de déjouer la prédiction d'un prophète selon laquelle elle épouserait l'homme le plus pauvre du pays. Elle épouse celui-ci, bien entendu. Il est évident que cette « comédie du destin » ne peut être comparée à la moralité mystique de Bucci. Mais toutes deux sont exceptionnelles par l'emploi amoureux qu'elles font de la voix.

Tale for A Deaf Ear, Mark Bucci. M : Edrie Sellick Hough. D : Claude Marks. Opera Department of the Berkshire Music Center, Tanglewood. 1957. P : John van Lund.

En fin d'hiver, la saison 1957-58 atteignit son point culminant avec la première de *Vanessa* au Metropolitan Opera, et à l'heure où j'écris ceci tous les amateurs attendent avec impatience la saison exclusivement américaine (fait sans précédent) annoncée pour avril et mai au New York City Center.

Julius Rudel, le talentueux chef d'orchestre-impresario dont la première saison en tant qu'administrateur général du New York City Opera fut un immense succès, consacrera sa seconde saison à un répertoire de dix œuvres composées au cours des vingt dernières années. J'ai analysé déjà deux d'entre elles : *The Ballad of Baby Doe* de Douglas Moore et *Tale for a Deaf Ear* de Mark Bucci, qui seront toutes deux montées pour la première fois au New York City. Il y aura deux œuvres de New-Yorkais : une première mondiale, *The Good Soldier Schweik* du défunt Robert Kurka, et *The Taming of the Shrew* de Vittorio Giannini, bien accueillie précédemment; et des reprises de *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein, *Regina* de Marc Blitzstein, *Lost in the Stars* de Kurt Weill et de deux œuvres de Gian-Carlo Menotti : *The Old Maid and the Thief* et *The Medium*. Enfin, la *Susannah* de Carlisle Floyd restera au répertoire du New York City Opera.

Selon le principe qui veut qu'un opéra ne peut être « bon » s'il est « charmant », la *Vanessa* de Barber n'est pas un bon opéra. Cependant, malgré tout le charme de son écriture vocale et le post-romantisme affiché de sa partition orchestrale, *Vanessa* n'est pas un bon opéra principalement parce que ses personnages n'ont qu'une dimension et sont par instants proprement incroyables. On assiste à l'engouement de deux femmes pour un homme que chaque spectateur reconnaît dès le début du premier acte comme un profiteur, raseur et fat, dont l'attrait est absolument incompréhensible jusqu'au moment où il s'avère que les deux femmes sont elles-mêmes sottes, frustrées, et assez ennuyeuses.

L'histoire se situe aux environs de 1905, en un « pays du Nord » pas autrement identifié que par des allusions musicales et chorégraphiques à la Scandinavie. L'héroïne, Vanessa, dirige une demeure aisée où elle habite en compagnie de sa mère, qui reste assise et ne chante rien la plupart du temps, et de sa nièce Erika, qui devrait être à l'école. Vanessa ayant été abandonnée bien des années auparavant par celui qu'elle aimait, les tableaux sont voilés dans sa demeure et l'atmosphère est lugubre. Arrive alors Anatole, le fils du vieil admirateur

as Vanessa is announcing her engagement, Erika staggers out into the snow in the wake of these words : " His child... it must not be born... it shall not be born ". And it is not, by whatever *modus operandi* no one ever makes clear. In the closing scene Vanessa departs with Anatol, who might have been her son, and leaves the big house to Erika. Now it is *her* turn, she sings, ordering the gate closed to all visitors and generally comporting herself as Vanessa had done in the opening minutes of Act I. With this, the curtain falls.

Musically, *Vanessa* is the sum of separately superb parts. Barber writes beautifully for the voice, and no composer alive better understands the orchestra.

It must be said unequivocally that *Vanessa* is a musical triumph. After several performances the only major mistake that obtrudes is the coloratura aria given to the heroine in Act II; no one soprano could do equal justice to this and to the more dramatic arias. But the impression persists that Gian-Carlo Menotti's book ill deserved such painstakingly expert musical tailoring. And despite the enthusiastic consensus the work seems to me doomed by its paucity of viable dramatic material. In sum, then, *Vanessa* must be accounted a magnificent failure.

Peggy Glanville-Hicks' *The Transposed Heads*, with a libretto by the composer consisting almost entirely of dialogue from the Thomas Mann novella, proved to be neither magnificent nor a failure. Specifically, it is devoid of all the " magnificent ", encumbrances that attach to grand opera, but it is opera nevertheless, and in its way a masterpiece. Its way is directness, simplicity, eschewal of harmonic cliché. The New York production was entrusted to a director schooled in the Broadway tradition, and in consequence the inherent elegance of the sensitively wrought story was rather cheapened so that an allegory of universal meaning somehow came out an unlikely tale made more so by the burlesque of its venue. All the same it was manifest that Miss Glanville-Hicks owns a lyric gift of uncommon plenitude and knows to dispense her resources with the utmost prudence. Not that she stints on melody. Indeed, *The Transposed Heads* has a surfeit of fine tunes. But it is economical in its expressive goals and achieves them so easily that there is plenty of time left over for spontaneous stretches of sheer loveliness. Moreover, the composer has arrived at her affinity to this olden esthetic through many years of duty in the *avant-garde*, a strong reaction to which does not diminish the validity of her modernism.

JAMES LYON

---

de Vanessa. Son hégire, explique-t-il, est dans l'accomplissement d'une promesse faite à son père. Il fait bientôt comprendre (au public tout au moins) qu'il lui plairait assez de devenir le châtelain. Tandis que l'héroïne se fait à cette perspective, Anatole séduit sa nièce. Lorsque Vanessa annonce enfin ses fiançailles, Erika part en titubant dans la neige après avoir dit ces mots : « Son enfant... il ne doit pas naître... il ne naîtra pas. » Et il ne naît pas; par quel *modus operandi*, personne n'arrive à le savoir. Dans la scène finale, Vanessa s'en va avec Anatole qui aurait pu être son fils, laissant la grande maison à Erika. C'est son tour maintenant, chante-t-elle, de fermer sa porte à tout visiteur, et de se comporter ainsi que l'avait fait Vanessa au début de l'Acte I. Sur ce, le rideau tombe.

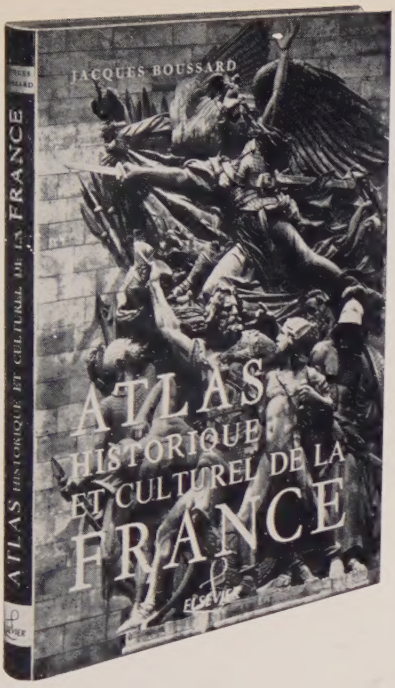
Du point de vue musical, *Vanessa* constitue une somme de magnifiques rôles. Barber écrit admirablement pour la voix, et aucun compositeur vivant ne comprend l'orchestre mieux que lui.

Vanessa est incontestablement un triomphe musical. La seule grave erreur réside dans l'aria coloratura donné à l'héroïne à l'Acte II; aucune soprano ne pourrait faire valoir en même temps cet air-là et les autres, plus dramatiques. Toutefois, le livret de Gian-Carlo Menotti ne méritait pas une adaptation musicale aussi remarquable. Et bien que l'accueil général ait été enthousiaste, cette œuvre me paraît condamnée de par sa pauvreté en matière dramatique. Il faut donc considérer *Vanessa* comme un magnifique échec.

The Transposed Heads de Peggy Glanville-Hicks, avec un livret du compositeur comportant presque uniquement des dialogues tirés de la nouvelle de Thomas Mann, ne se révéla ni magnifique ni davantage un échec. Dépourvue du fatras « magnifique » qui caractérise le grand opéra, cette œuvre est néanmoins un chef-d'œuvre dans son genre par sa franchise, sa simplicité, l'absence de clichés harmoniques. La mise en scène new-yorkaise fut confiée à un metteur en scène formé dans la tradition de Broadway, et par là même l'élégance naturelle de cette aimable histoire fut plutôt amoindrie, de sorte qu'une allégorie à signification universelle prit finalement l'aspect d'une histoire dont le caractère invraisemblable était encore accentué par la parodie. Il est cependant manifeste que Miss Glanville-Hicks possède un talent lyrique d'une plénitude peu commune, et sait dispenser ses ressources avec la plus grande prudence. Non pas qu'elle nous réduise la mélodie, au contraire. Mais il y a dans *The Transposed Heads* une économie dans les buts expressifs qui permet de nombreux morceaux spontanés de toute beauté. D'ailleurs, le compositeur est parvenu à cette affinité avec cette esthétique ancienne après de nombreuses années de service dans l'avant-garde, une violente réaction envers celle-ci ne diminuant en rien la valeur de son modernisme.

JAMES LYON

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 239, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles. Imprimerie Elsevier, Bruxelles, juin 195



ATLAS
HISTORIQUE ET CULTUREL DE LA FRANCE

par

JACQUES BOUSSARD
Conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal

Préface
de
JEAN ALAZARD
Membre correspondant de l'Institut de France
Doyen de la Faculté des Lettres d'Alger

Partant de la préhistoire et de l'époque gauloise, l'auteur nous conduit d'une main sûre jusqu'à l'époque contemporaine. Le plan d'illustration de ce livre, qui s'intéresse aussi bien à l'histoire politique, que sociale et culturelle de la France, se compose de quelque 900 documents photographiques qui sont le commentaire vivant de ce volume riche en idées justes et nuancées.

« ...A la fois documentaire et esthétique, qui fait de cet atlas un véritable livre d'histoire de l'Art ».

LES NOUVELLES LITTÉRAIRES.

« ...à la fois un instrument de travail et un spectacle. »

LE POPULAIRE DIMANCHE.

Un volume format 25 × 35 cm, avec de nombreuses cartes en 4 et 6 couleurs, plus de 900 illustrations en héliogravure, des notes encyclopédiques et un index alphabétique. Reliure pleine toile sous jaquette en 2 couleurs.

Prix: 5.400 fr. français; 650 fr. belges.

UNE ÉDITION ELSEVIER

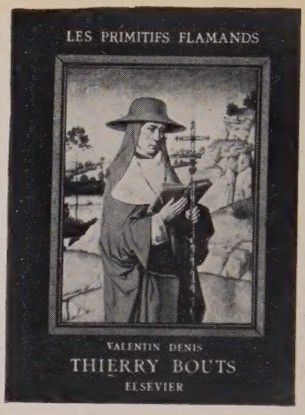
PARIS - BRUXELLES

THIERRY BOUTS

par

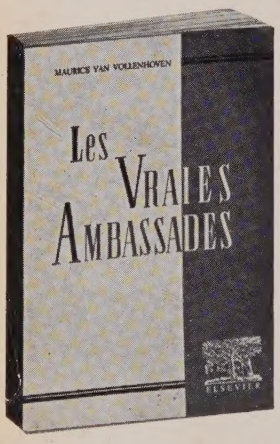
VALENTIN DENIS

Professeur à l'Université de Louvain



Dans son étude, parue dans la collection *Connaissance des Primitifs Flamands*, l'auteur analyse l'œuvre de ce grand peintre, qui est le maître du compromis entre la réalité et la fantaisie créatrice.

104 *pages* 15,5 × 21 *cm, dont* 40 *pages de texte,* 56 *p. de reproductions en noir et blanc et* 8 *planches en couleur, reliure pleine toile :* 1190*FF ;* 145 *FB.*



LES VRAIES AMBASSADES

Considérations sur la Vie - Souvenirs d'un diplomate

par

MAURICE VAN VOLLENHOVEN

Ancien Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire des Pays-Bas

D'une plume alerte, l'auteur nous dépeint quelque cinquante ans de vie diplomatique européenne.

2e *édition,* 366 *pages,* 15,5 × 23 *cm, illustré de plusieurs documents photographiques. Tirage limité. Broché :* 990 *FF. ;* 120 *FB.*

LA MUSIQUE MODERNE

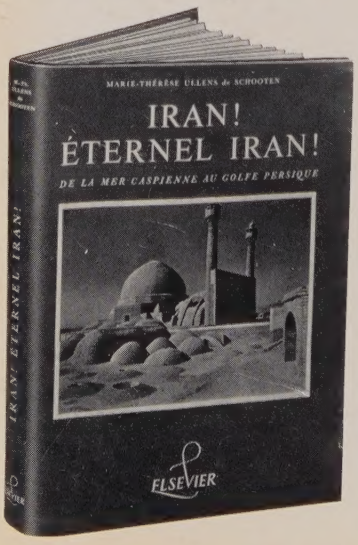
par

PAUL COLLAER

Deuxième édition revue et corrigée

Une synthèse particulièrement claire des éphémérides et des tenants et aboutissants de la musique moderne. L'étude définitive sur la musique contemporaine.

280 *pages,* 26 × 17 *cm, dessins de Jean Cocteau,* 32 *pages d'illustration.* 134 *exemples musicaux. Reliure avec impression or* 2520 *FF. ;* 295 *FB.*



IRAN ! ÉTERNEL IRAN !

DE LA MER CASPIENNE AU GOLFE PERSIQUE

par Marie-Thérèse ULLENS de SCHOOTEN

Un ouvrage, abondamment illustré, qui nous apprend à connaître les principaux sites historiques et culturels de ce pays, qui occupe si souvent le manchette des journaux.

216 *pages, format* 19 × 27 *cm ; 2 cartes,* 156 *photos en noir et blanc et* 6 *planches en couleur, reliure pellior sous jaquette en couleur :* 3480 *FF. ;* 395 *FB.*

PARIS III
51, RUE DES ARCHIVES

ELSEVIER

BRUXELLES
55, RUE ROYALE